

*Am Professor Gusten Wiet
hommage respectueux
de l'auteur.
Zaky Hassan*

HASSAN, ZAKY MUHAMMAD

دَارُ الْآثَارِ الْعَرَبِيَّةِ

AL-FANN AL-ISLĀMĪ FĪ MIṢR

الفن الإسلامي في مصر

للدكتور

زكي محمد حسن

الأمين العلمي لدار الآثار العربية

دكتور في الآداب من جامعة باريس ، وحاز دبلوم آثار الأمم الأسبوعية والإسلامية من مدرسة
الوقر بباريس ، ودبلوم مدرسة اللغات الشرقية بفرنسا ، ولباس الآداب من الجامعة المصرية ،
ودبلوم مدرسة المعلمين العليا بالقاهرة ، والمساعد العلمي بمنهج برلين سابقا

الجزء الأول

من الفتح العربي الى نهاية العصر الطولوني

الطبعة

مطبعة دار الكتب المصرية

١٩٣٥

صفحة

٦٤	قناطر ابن طولون
٦٦	البيمارستان
٦٨	الفصل الرابع - زخرفة المباني

القسم الثاني - الفنون الفرعية

٨١	تمهيد
٨٣	الفصل الأول - المنسوجات
٩١	الفصل الثاني - الحفر على الخشب
١٠٠	الفصل الثالث - الخرز
١٠٩	الفصل الرابع - التصوير



١١٦	خاتمة
١٢٠	المراجع
١٢٧	كشاف
١٣٥	اللوحات

فَهْرَسُ اللَّوَحَاتِ

- اللوحة رقم ١ — زخارف جصية من بيت ساساني في أم الزعاطر .
- اللوحة رقم ٢ — زخارف جصية من سامرا . طراز (أ) A
- اللوحة رقم ٣ — زخارف جصية من سامرا . طراز (ب) B
- اللوحة رقم ٤ — زخارف جصية من سامرا . طراز (ج) C
- اللوحة رقم ٥ — زخارف جصية من سامرا . طراز (د) D
- اللوحة رقم ٦ — صحن الجامع الطولوني ووجهة رواقين منه .
- اللوحة رقم ٧ — منارة الجامع الطولوني ووجهة إيوان فيه .
- اللوحة رقم ٨ — منظر الإيثار وبعض البوائك في المسجد الطولوني قبل عمل السقف الحالي
- اللوحة رقم ٩ — رواق بالمسجد الطولوني .
- اللوحة رقم ١٠ — اللوح التاريخي في الجامع الطولوني .
- اللوحة رقم ١١ — محراب بالجامع الطولوني .
- اللوحة رقم ١٢ — محراب بالجامع الطولوني .
- اللوحة رقم ١٣ — زخارف جصية في محراب من بيت طولوني .
- اللوحة رقم ١٤ — زخارف جصية من بيت طولوني .
- اللوحة رقم ١٥ — زخارف جصية من بيت طولوني .
- اللوحة رقم ١٦ — زخارف جصية من بيت طولوني .
- اللوحة رقم ١٧ — زخارف جصية من بواطن العقود بالجامع الطولوني .
- اللوحة رقم ١٨ — زخارف جصية من بواطن العقود بالجامع الطولوني .
- اللوحة رقم ١٩ — قنطرة ابن طولون .

شاهد من شهر جمادى الأولى سنة ١٣٤١ (١٩٢٢ م) .

- اللوحة رقم ٢٠ - شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ (٨٥٨ م) وحروفه ترتيبها زخارف كثيرة وعليه امضاء مبارك المكي .
- شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ (٨٥٧ م) وخطه كوفي كثير البروز وفي بعض حروفه زخارف .
- شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ (٨٥٧ م) وكاتبته منقوشة على سطح لوح منحوت بالأزبيل ونهايات حروفه مزخرفة .
- اللوحة رقم ٢١ - قطعة قماش من عمامة باسم سموييل بن موسى مؤرخة سنة ٨٨٨ هـ (١٧٠٧ م) قطعة قماش من الكتان ترجع الى العصر الطولوني .
- اللوحة رقم ٢٢ - قطعة قماش باسم الأمين الخليفة العباسي (٨٠٩-٨١٣ م) .
- اللوحة رقم ٢٣ - قطعتا قماش من الكتان ترجعان الى العصر الطولوني .
- اللوحة رقم ٢٤ - صحن من خزف ذي بريق معدني .
- اللوحة رقم ٢٥ - صحن من خزف ذي بريق معدني .
- اللوحة رقم ٢٦ - صحن من خزف ذي بريق معدني .
- اللوحة رقم ٢٧ - قطع من الخزف الطولوني .
- اللوحة رقم ٢٨ - قطع من الخزف الطولوني .
- اللوحة رقم ٢٩ - خشب عليه زخارف ترجع الى القرن الثامن الميلادي .
- اللوحة رقم ٣٠ - قطعتان من خشب ملصوق عليهما زخارف من جلد .
- قطعة من خشب عليها كتابات من العصر الطولوني .
- اللوحة رقم ٣١ - أخشاب طولونية .
- اللوحة رقم ٣٢ - أخشاب طولونية .
- اللوحة رقم ٣٣ - أخشاب طولونية .
- اللوحة رقم ٣٤ - لوح من خشب عليه زخارف من فيفساء من العاج والعظم .
- اللوحة رقم ٣٥ - لوح من خشب عليه زخارف من فيفساء من العاج والعظم .
- اللوحة رقم ٣٦ - صورة رجل في يده كأس .
- اللوحة رقم ٣٧ - قطع من زجاج عليها زخارف طولونية .

بسم الله الرحمن الرحيم

تَصَدِّقْ

ليس موضوع كتابنا هذا دراسة الفن الاسلامي عامة ، وإنما نريد أن نتبع فيه تطور هذا الفن في مصر دون غيرها من الأقطار التي شملتها الامبراطورية العربية .

على أن لتاريخ الفن الاسلامي في مصر حلقات وعصورا . ولكل من هذه صفات تميزها . ومن ثم آثرنا أن نقسم دراسة الفنون في مصر الاسلامية الى ثلاث مراحل : الأولى تبدأ بالفتح العربي وتنتهى بسقوط الدولة الطولونية ، والثانية تشمل عصر الفاطميين ، وتحتوى الثالثة على عصر المماليك . وإن بقيت في تاريخ مصر قبل العصور الحديثة أسرتان مالكان لم يرد لهما ذكر في هذا التقسيم ، وهما أسرتا الأخشيديين والأيوبيين ، فليس ذلك إلا لأن الفن في عهديهما لم تكن تخصصه مميزات كثيرة ظاهرة ، بل كان في أكثر الأحيان يتبع الفن الذى سبقه ، ويمهد للفن الذى تلاه .

وقد رأينا تسهيلا للدرس أن نخص كل مرحلة من هذه المراحل بجزء من كتابنا . ويسرنا أن نقدم الآن للقراء ولزائري دار الآثار العربية الجزء الأول ،

نتبع فيه تطور الفن الاسلامي في مصر حتى نهاية العصر الطولوني . وقد كان
في استطاعتنا أن نجعل العصر الطولوني عنوانا لهذا الجزء من الكتاب، فسيرى
القراء أنه لم يبق من الأبنية الاسلامية ما يمكن إرجاعه بتمامه الى ما قبل
زمن الطولونيين ، كما أن معلوماتنا عن تاريخ الفنون الفرعية قبل بني طولون
ضئيلة غير وافية ٥

زكي محمد مصطفى

مَقْدِمَةٌ عَلَى التَّحْقِيقِ

فتح العرب مصر عام ٦٤١ ميلادية ، ولكنهم لم يغيروا كثيرا في النظام الإداري الذي خلفه فيها العصر البيزنطي ، فظل وادي النيل زهاء قرنين من الزمن يحكمه ولاية يعينهم أولياء الأمر في بلاد العرب . على أن عرب مصر في صدر الاسلام كان اتصالهم وثيقا بالحوادث في شبه جزيرتهم ، وبما نشب بين المسلمين فيها من خلافات وحروب ، بل قد سار منهم وفد لعب دورا كبيرا في الحوادث التي انتهت بقتل الخليفة عثمان .

ثم كان في وادي النيل بعد ذلك شيعة لعل ، وأنصار معاوية ، وأرسل الأول من قبله الى مصر ثلاثة ولادة آتوهم محمد بن أبي بكر ، الذي ارتكب خطأ سياسيا كبيرا بتسييره أنصار معاوية الى الشام ، فلم يلبث ابن أبي سفيان ، بعد أن تقوى ساعده بالمدد الجديد ، أن بعث الى وادي النيل بجيش على رأسه عمرو بن العاص . وانتصر جيش الشام ، فاستقر الأمر في مصر لئلي أمية . وعاد الى حكمها عمرو سنة ٦٥٨ من قبل معاوية ، الذي كافاه على إخلاصه ودهانه بأن جعل البلد طعمة له بعد عطاء جندها ونفقة ادارتها .

ثم قتل على ، واستتب الحكم للأمويين ، فولى مصر من قبلهم بعد وفاة عمرو واحد وعشرون واليا : ولى اثنان منهم الأمر مرتين ، وواحد ثلاث مرات ، وحكم واحد منهم البلد نحو تسعة أشهر نائبا عن ابن الزبير الى أن سار الى مصر مروان بن الحكم فطرده منها .

ولما كانت الدولة الأموية عربية بحتة ، فقد كان ولاية مصر في عهدها
كلهم عربا ، كغيرهم من كبار عمال الدولة وموظفيها .

وفي سنة ٧٤٩ قويت الدعوة لبني هاشم . وانتهت بسقوط بني أمية
سنة ٧٥٠ ، واستقام عود الخلافة لبني العباس ، ففرّ إلى مصر مروان بن محمد
آخر خلفاء بني أمية ، وتبعه جيش عباسي على رأسه صالح بن علي بن عبد الله
ابن عباس ، فقتل مروان . وتقلد زمام الحكم صالح بن علي ، من قبل
أبي العباس السفاح . وتوالى على مصر حتى سنة ٨٦٨ أربعة وستون حاكما :
ولي أحدهم الأمر ثلاث مرات ، وولي تسعة آخرون الحكم مرتين .

وولاية مصر في العصر العباسي لم يكونوا كلهم عربا . فقد طغت على مصر
الصبغة الفارسية ، التي طغت على بقية أجزاء الدولة العربية ، إذ قامت الدولة
العباسية على أكثاف الموالي ، فاستعملهم خلفاؤها وقدموهم على العرب .

ولكن نفوذ الجند من الأتراك في خدمة البلاط العباسي مالبت أن تظهر ،
وأخذ في الزيادة حتى أصبح بيدهم مقاليد الأمر ، وعزل الخلفاء وتوليتهم ،
واستولوا على أكبر وظائف الدولة ، فأصبح منهم الولاة والعمال . وقدم إلى
مصر أول وال تركي الأصل سنة ٨٤٦ .

على أن الامبراطورية العربية كانت من السعة بحيث استطاعت عوامل
الضعف أن تشظى إليها ، فاستقلت بلاد الأندلس ، وتبعها بلاد المغرب
حيث نشأت عدة دويلات مستقلة . ولم يبق من بلاد شمال أفريقيا تابعا
للخلافة العربية إلا بلاد أفريقية ، التي تعرف اليوم ببلاد تونس . وما لبث
هارون الرشيد أن رأى عجزه عن حكم هذه البلاد لكثرة ثوراتها ، والفتن فيها ،

فأقطعها دولة الأغلبية ، التي ظلت تحكم الإقليم معترفة بسلطان اسمى خليفة بغداد وتدفع له جزية كانت في أكثر الأوقات اسمية^(١) . أما مصر فقد جاء دورها نحو سنة ٨٢٧ ، حين بدأ الخلفاء سنة إقطاعها أولياء عهدهم ، ثم قواد الجند من الترك ، ولكن هؤلاء القواد الذين كانوا يمنحون مصر طعمة مائغة لم يكونوا يرغبون في البعد عن حاضرة الدولة وبلاط الخليفة ، وما فيهما من دسائس ومكائد ، ولم يمكن الخليفة نفسه يتوق الى ابتعادهم عنه ، خشية أن يعملوا على الاستقلال ، وشق عصا الطاعة . ولذا ترى أن هؤلاء الولاة لم يحكموا مصر بأنفسهم ، وإنما كانوا يبعثون اليها بعالم من قبلهم . وكان هؤلاء يرسلون اليهم ما يتبقى من الخراج والجزية بعد دفع نفقات الدولة والادارة . وكانت أصحاب الإقطاع يدفعون الى بيت مال الخليفة مما يتلقونه من مصر مبالغ كانت تتفاوت قيمتها .

وفي سنة ٨٦٨ تقلد حكم مصر القائد التركي بابك . فاستخلف عليها أحمد بن طولون ، الذي أسس فيها أسرة لعبت في التاريخ الفنى لوادى النيل دورا كبيرا .

وقد كان طولون (والد أحمد) مملوكا تركيا من بلاد منغوليا، أرسله حاكم بخارى الى بلاط بغداد ، فظل يرتقى حتى صار قائدا لحرس الخليفة .

وولد أحمد بن طولون ببغداد في سبتمبر سنة ٨٣٥ ، ثم هجر الخليفة المعتصم مدينة المنصور ، وانتقلت الحكومة الى سامرا (العاصمة الجديدة) ، حيث تلقى

(١) راجع : VONDERHEYDEN : La Berbérie Orientale sous la Dynastie de Benou-l-Aglab

الطبع باريس سنة ١٩٢٧

ابن طولون علومه العسكرية . وأخذ — فضلا عن ذلك — بقسط وافر من العلوم الدينية . ثم وفد ابن طولون الى مصر من قبل بابك ، الذي كان قد تزوج أرملة طولون بعد وفاة زوجها .

ولما توفي بابك وتولى الخليفة على مصر قائدا تركيا آخر كان ابن طولون قد تزوج ابنته فثبت بذلك قدم ابن طولون وزاد نفوذه وأصبحت الاسكندرية تابعة له ، بعد أن كان لها حاكم مستقل عنه .

ثم كانت وفاة هذا الوالى الحديد لئذانا بفساد الأمر بين ابن طولون وبلاط بغداد . فأرسل أولو الأمر في العراق جيشا لإخضاع ابن طولون . وكان فشل هذا الجيش ، وعجزه عن التقدم الى مصر ، مشجعا لأحمد بن طولون على المغالاة في مطامعه ، فشق عصا الطاعة ، وسير لإخضاع سورية حملتين ، وامتد سلطانه على جزء من آسيا الصغرى . فأصبح خطرا يهدد الخلافة . وأحس بذلك الموفق أخو الخليفة وصاحب الأمر في الدولة ، وكان قد انتهى من إخضاع ثورة الزنج ، ورأى أنه بالرغم من ذلك ، لا قوة له على مواجهة ابن طولون ، فعمل على مصالحته ، غير أن مرضا أصاب ابن طولون أرغمه على ترك سورية والرجوع سريعا الى مصر حيث توفي سنة ٨٨٤ .

وظن بلاط الخليفة أن موت ابن طولون لئذانا بانقراض دولته . ولكن سلسلة من الانتصارات أحرزها ابنه وخليفته بخارويه على جيوش العراق أرغمت الخليفة العباسي على مسالته ، وعقد معاهدة اعترف فيها بخارويه ، وبورشته مدة ثلاثين سنة من بعده ولاية على مصر وسورية وبعض أقاليم آسيا الصغرى وأرمينيا .

وتوفي الخليفة المعتمد بعد ذلك ببضع سنوات . وتزوج خلفه المعتضد بقطر الندى ابنة حمارويه ، وزعم كثير من المؤرخين أن الخليفة قصد بذلك إفقار بنى طولون ، فقد كان حمارويه مسرفا جد الإسراف ، تواقا الى الأبهة والعظمة ، فجhez ابنه بما لم تجهز به عروس من قبل . واستنزف ذلك وغيره خزائن الدولة حتى تركها خاوية، حين قتله خدمه سنة ٨٩٦ .

وتطرق الاضمحلال الى دولة بنى طولون بعد وفاة حمارويه . وولى البلاد بعده ابنه جيش . فتناكر لقواد أبيه ولجأ رجل الدولة . وانغمس فى اللهو والشراب . نفع وقتل . وحلفه أخوه هرون بن حمارويه . ولكن الداء كان قد تمكن فى إدارة البلاد، وظهرت روح الثورة فى الجند، وانقسموا فرقا يؤيد كل منها قائدا من قواد الجيش ، وزاد الطين بلة أن طهر القرامطة فى الشام وهددوا مصر، فسار اليهم جيش منها عاد بالهزيمة .

وكان الخليفة المعتضد قد توفى وخلفه المكتفى ، فأرسل هذا لإخضاع القرامطة جيشا على رأسه محمد بن سليمان ، أوقع بهم هزيمة كبرى . ثم واصل السير الى مصر، ولم يلق فيها مقاومة تذكر، وحاول المصريون إنقاذ الموقف بقتل هرون وتولية عمه شيبان بن أحمد بن طولون . ولكن ولاية هذا لم تزد عن بضعة أيام ، واستطاع محمد بن سليمان وجنوده القضاء على الدولة الطولونية وأصبحت مصر ثانية إقليما تابعا للخلافة العباسية، ترسل اليه الولاة من قبلها .

(١) راجع : Zaky M. Hassan: Les Tulunides, Etude de l'Egypte Musulmane à la

fin du IX^e Siècle 898 905 (Paris 1933).

القسم الأول

العمارة وزخرفة المباني

مُهَيِّدٌ

أخذ الفن الاسلامي كثيرا من أصوله عن الفنون المسيحية الشرقية، كما تأثر كثيرا بفنون إيران وبغيرها من الفنون التي ازدهرت في البلاد التي فتحها العرب وكنوزها منها إمبراطوريتهم العظيمة . ولا عرو فقد كان العرب في شبه جزيرةهم بدوا لاحضارة لهم . ولم تكن بداوتهم هذه مرتعا خصبا لفن يتزعم بينهم ، وينطبع بطابعهم ؛ وإنما جاءت الفتوحات العربية ، وامتدت الدولة الاسلامية واتسع نطاقها . واختلط العرب بأمم عريقة في المجد والمدنية . فآثروا في هذه الأمم وآثرت فيهم .

أما أثر العرب فواضح جلي ، إذ أنهم فتحوا مصر، وفرضوا عليها ديانتهم ولغتهم ، ونشروا الإسلام في بلاد إيران . وجعلوا العربية لغة العلم والأدب والدين ، وانتهى الأمر بهم الى التأثير في اللغة الفارسية تأثيرا كبيرا ، نتيته إذا علمنا أن هذه اللغة هندية أوروبية، كانت تشبه السسكريتية القديمة، وكان الفرق بينها وبين اللغات السامية شاسعا ، بيد أنها أصبحت بعد الفتح الاسلامي خايطا . فصارت تكتب بالحروف العربية، وأحدثت عن اللغة العربية آلاف المفردات والتراكيب .

على أن هذه الأمم التي غلبت على أمرها أثرت بدورها في العرب ، وكانت أكبر عون لهم على خلق فن إسلامي . طبعه العرب بطابع دينهم ، وظهرت

فيه شخصيتهم البارزة . ولكن أساسه مدنيات فارس وبيروطة وأشور وكلدنيا ومصر . ولذا كان خطأ كبيرا أن يطلق على هذا الفن اسم الفن العربي ، كما فعل المستشرقون ومؤرخو الفن حتى أوائل قرن الحاضر ، وكه إطلاق اسم "دار الآثار العربية" على متحفنا الاسلامي في مصر .

ولعل أكثر ما اقتبس العرب في الفنون من الأمم المجاورة كان في العمارة ، ولنا لا نريد أن نعرض هنا للابنية الاسلامية الأولى في المدينة ومكة والبصرة والكوفة والشام ، فان ذلك يكون خروجا عن موضوعنا الآن .

وأول مسجد أسسه العرب في مصر هو جامع عمرو أو الجامع العتيق . بناه عمرو بن العاص سنة ٦٤٢ ، فهو إذا من أقدم المساجد في الاسلام . ولنا لا نطن أن قيمته كبيرة في دراسة تاريخ العمارة الاسلامية في مصر ، بطرا لزيادات العديدة التي غيرت معالمه الأولى ، وجعلته مزيجا من طرز مختلفة . ومن ثم آثرنا أن لا نعرض لدراسته هنا مكتفين بأن نحيل من يهتم بدراسته من القراء الى البحث الذي نشره عنه كوربت بك سنة ١٨٩١ في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية والى الأبحاث المختلفة التي كتبها عنه فان برشم (VAN DER HEM) ، وهوتكير (HAUTECOEUR) ، وفييت (WIET) ، وكريزول (CRESWELL) ، وبريجز (BRIGGS) ، والأستاذ محمود أحمد ، ويوسف افندي أحمد وغيرهم .

(١) راجع الفصل الأول من كتاب : CRESWELL : Early Muslim Architecture ج ١ .

الفصل الأول الفن الطولوني وسامرا

الفن الاسلامي فن ملكي بطبيعته . ونقصد بذلك أنه مدين بكل شيء للسلطان ، فالمثالون والمصورون والمهندسون وغيرهم من رجال الفن إنما كانوا يشتغلون لإجاية لطيفه ، وتحقيقا لرغبته ، وإشباعا لشهوته . ونحن إن استثنينا السلطان فلن نجد للفنون الجميلة رعاة إلا من بلاطه وحاشيته ، أو في الأسر القليلة التي تسكن العاصمة وتعتمد في معيشتها على السلطان وبيت ماله . ولنا نقصد أن هذا الأمر مقصور على الفن الاسلامي . ولكنا نقول إنه أصبح فيه ظاهرة كبيرة يصح معها أن تنسب المراحل المختلفة في التاريخ الاسلامي الى الأسرات الحاكمة فيقال فن أموي، وفن عباسي، وفن طولوني، وفن فاطمي الخ ...

وإذا فليس غريبا أن تظل مصر قبل الطولونيين تابعة للخلافة الاسلامية في الفن كما كانت تتبعها في السياسة . وليس غريبا أن تكون نشأة الفن الاسلامي في مصر وحياته فيها قبل العصر الطولوني يحيط بهما شيء من الغموض .

والفن الطولوني أول مرحلة واضحة جدية في تاريخ الفن الاسلامي بأرض المراعنة . وسيرى القراء أنه لم يكن مستقلا كل الاستقلال عن فن الخلافة العباسية في ذلك العهد، ولكنه — على تعيينه له واشتقاقه منه — كان مافسا له . ولا عرو فقد استطاع بنو طولون أن يتخذوا لأنفسهم بلاطا بجلاط الخليفة

فى سامرا ونجداد إن لم يفقه أبهة وعظمة، وأصبح البدخ والترف فى مصر يربو على ما فى العراق وبلاد العرب حيث كانت ثورة الزنج والفتن الداخلية قد استنزفت أموال الحكومة وجهودها.

والمصادر التاريخية والأدبية حافلة بذكر عظمة الطولويين وتعضيدهم للفنون . يؤيد ذلك ما وصل إلينا من الأبنية والطرف الأثرية .

ومم يلاحظه علماء الآثار الإسلامية أن الفن الطولونى مستقل فى التاريخ الفنى لمصر؛ له صفاته ومميزاته . فإن كان الفن الفاطمى مشبعا بالتأثيرات الفارسية، والعوامل السورية والطولونية، مع اقتباسات قليلة عن فنون البربر فى شمال أفريقيا، وإن كانت فن الممالك قد احتفظ بذكرىات فاطمية وسلجوقية ومعوية مع بعض تأثيرات مغربية وأوربية، فإن الفن الطولونى يكاد يكون قد أخذ كل أصوله عن الفن العراقى الذى ترعرع فى سامرا عاصمة الخلافة العباسية .

وقد كان الفن الطولونى وعلاقته سامرا موضع جدل ودرس طويلين وكتب فيه كثيرون من علماء الآثار والمستشرقين نذكر منهم : كوربت (CORBETT)، وفان برشم (VAN BERCHEM)، وسلمون (SALMON)، وهرتز باشا (HERZ PACHA)، وسلا دان (SALADIN)، وززه (ZARRE)، وهرتفيلد (HERZFELD)، وشترينجوفسكى (STRZYGOWSKI)، وفلورى (FLURY)، وكريول (CRESWELL)، وعكوش، وهوتكير (HAUTECOEUR)، وثييت (WIET) .

ويعزو الأستاذ فون لوكوك (VON LE COQ)، التقدّم الذى وصلت إليه الفنون فى مصر فى عهد ابن طولون وبيرس الى أن "هدين التركيين لم يكونا من

الهمج المتوحشين بل كانا من القبائل الهندية الأوربية (الآرية) التي غلبت عليها الصبغة التركية وورثا الفن السيني الذي ازدهر في أواسط آسيا". وهذا زعم غير صحيح . فنحن نسلم بتأثير هذه القبائل التركية وفنونها على ما نسميه الطراز الأول من زخارف سامرا التي سندرسها قريبا ، ولكننا نظن أنه من غير المحتمل أن يدعى مثل ابن طولون وبيبرس وغيرهم من الأتراك والمماليك أنهم ورثوا عن بلادهم الصحراوية القاحلة فنونا زاهرة حضرية ، كفنون مصر في عهد الطولونيين والمماليك . فضلا عن ذلك فقد عرف الفن الإسلامي في مصر في عهد الفاطميين (وهم ليسوا من الجنس الهندي الأوربي الذي غلبت عليه الصبغة التركية على حد قول فون لوكوك) تقدما واردها لانظير لها بدليل ما وصل إلينا من الأبنية والتحف الأثرية ، وما كتبه المقرئ عن كوز الخليفة المستنصر بالله .

ومهما يكن من شيء فإن نظرة إلى مسجد أحمد بن طولون ، وإلى المصادر التاريخية العربية تكفي لأن تقنعنا بأن الفن الطولوني مأخوذ عما كان من فن في بلاد الجزيرة ، وخاصة في سامرا التي كانت عاصمة الامبراطورية الإسلامية حين ظهر أحمد بن طولون على المسرح السياسي .

قصي أحمد بن طولون شبابه في سامرا التي كشفت فيها حمائر الأستاذين ززه (SARKE) ، وهرترفلد (HERZFELD) عن أنواع مذهشة من الأبنية ، والزخارف

(١) أنظر : Exploration archéologique à Tourian في مجلة : Journal Asiatique عدد سبتمبر —

نوفمبر سنة ١٩٠٩ ص ٣٢٣ - ٣٢٤ . د . ر . VON LE COQ . Buried Treasures of Chinese Turkestan .

ص ٢٨ . السيت (SCYTHES) قبائل بدو من الجنس الهندي الأوربي سكنوا شمال غربي آسيا وشرقي أوروبا بضعة قرون

قبل الميلاد وكان لهم من تأثيرات في فنون الأمم المحيطة بهم .

الفنية، والتحف الأثرية، وطلبت ذكرى هذه العاصمة العباسية باقية في ذهن ابن طولون الذي كان يحرص كل الحرص على أن يرتقى ببلاطه وبعمامته في مصر حتى يكون منافسا لعاصمة الخلافة وما فيها.

وإذ أننا سبصر في كثير من الأحوال إلى الانشء إلى هذه العاصمة لتفهم أصول رحارف الطولية، فإنه يجدر بنا أن نبدأ بدراسة مفصلة لتاريخها ولما ازدهر فيها من فنون.



سامرا :

أسست على يد أشناس أحد قواد الأتراك بأمر الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦م. وظلت حيناً من الدهر عاصمة الامبراطورية الاسلامية، فسكنها ثمانية حلفاء هم: المعتصم، ثم ابنه هرون الوثاق، وجعفر المتوكل، ثم محمد المستنصر بن المتوكل، وبعده المستعين أحمد بن المعتصم، والمعتز أبو عبد الله بن المتوكل، والمهتدي محمد بن الوثاق، والمعتمد أحمد بن المتوكل.

والسبب في بنائها أن الخليفة المعتصم كان قد أكثر من شراء الجند الأتراك، وكان من الصعب اتوفيق بينهم وبين سكان بغداد، فكان هؤلاء الأتراك العجم - كما يقول اليعقوبي - إذا ركبوا الدواب ركعوا فيصدمون الناس يمينا وشمالا فينت عليهم الغوغاء، فيقتلون بعضا، ويضربون بعضا، وتذهب دماؤهم هدرا، فثقل ذلك على المعتصم، وعزم على الخروج من بغداد.

(١) راجع : كتاب البلدان لليعقوبي، ص ٢٥٦ (المجلد السابع من المكتبة الجغرافية العربية - Bibliotheca Geographica Arabica) وكتاب البلدان لابن خردادويه، ص ٣٥ و ١٤ وما بعدها (طبعة لوزن).

ولعل الأستاذ «امرنسى فيوليه» (VIOLETTE) كان قد أخطأ قليلا في فهم عبارة اليعقوبي، فكتب في مقالة عن سامرا بدائرة المعارف الاسلامية (جزء ٤، ص ١٣٦) أن الخليفة كان مهتدا في بغداد فقتل جنوده المرتزقة من الترك والبربر، فعمل على أن يتخذ لنفسه عاصمة يكون فيها أكثر أمنا، وأقل عرضة لهذا التهديد.

ولعل اسم سامرا مشتق من اللغة الايرانية القديمة بمعنى المكان الذي تدفع فيه الجزية. ومهما يكن من شيء فإن العرب يسمونها سمر من رأى، ويؤمنون أن موضعها كان مدينة سام بن نوح.

وتقع مدينة سامرا على الضفة اليمنى لنهر دجلة على بعد مائة كيلو متر شمالى بغداد، وترجع شهرتها الى الألفية العظيمة التي شيدتها فيها المعتصم وخلفاؤه. وقد حفظ لنا اليعقوبي وغيره من مؤرخى العرب أسماء عدد من هذه القصور الشاهقة، كالجوسق للحليفة المعتصم، وادارونى لوائق، ثم عروس وبلكوار ومختار ووحيد للخليفة المتوكل الذى عزم قبل وفاته بمحو سنتين أن يبنى مدينة يتخذها عاصمة له وتنسب اليه، فشيد حاضرة جديدة شمالى سامرا، سميت الجعفرية، وأقام فى قصوره بها تسعة أشهر الى أن قتل. وحلعه المنصور الذى انتقل الى سامرا فخرّب الجعفرية وقصورها. على أن سامرا نفسها لم تعد إليها عظمها الأولى، وبالرغم من أن الخليفة المعتصم شيد فى جانيها الشرق قصر المعشوق، فقد تركها، وأرجع البلاط والحكومة الى بغداد سنة ٨٨٣، فما لبثت أبنية سامرا أن سقطت الواحد بعد الآخر، اللهم

(١) راجع كتاب RISE REITEMEYER: Die Städtegründung der Araber، ص ٦٦.

إلا المسجد الجامع، وأما الآن فليست مدينة المعتصم إلا قرية صغيرة في منتصف الطريق بين بغداد وتكريت . وبجانبها آثار حفائر كانت تقوم بها البعثات الأوروبية قبل نشوب الحرب العظمى .

وقد ظلت سامرا منذ ألف سنة مزار الشيعة ومحل تعظيمهم ، فهم يزعمون أن بجوار مسجدها الجامع قبر إمامهم الحادي عشر أبو محمد حسن العسكري الذي توفي في سامرا سنة ٨٧٤ ، والذي ينسب الى أحد أحيائها المعروف باسم عسكر سامرا حيث كان الخليفة قد نقله ليأمن جانبه ، وليكون تحت مراقبته . ويعتقد الشيعة أيضا أن في سامرا السرداب الذي اختفى فيه إمامهم أبو القاسم محمد المهدي سنة ٨٧٨ . وهم يزورون هذا السرداب معتقدين أن المهدي المذكور سيظهر منه في نهاية الأيام .

ولا يخفى ما للكشف عن أنقاض سامرا من أهمية في دراسة الفن الاسلامي ، فان المصادر التاريخية (ولا سيما ما كتبه اليعقوبي) ذكرت لنا كيف حضر المعتصم أشهر الفنانين من أنحاء الامبراطورية الاسلامية ليحفل من عاصمته الجديدة أكبر منافس لبغداد مدينة جده المنصور ، وواحدة من أكثر المدن ردهارا في التاريخ الاسلامي أجمعه ، وكيف أنه كتب في إرسال السائين والفعلة وأهل المهن من الحدادين والنجارين وسائر الصناعات ، وفي حمل خشب الساج وغيره من أنواع الخشب وجذوع الأشجار من البصرة وبغداد وأطاكية وسواحل الشام . و اليعقوبي يخبرنا صراحة أن المعتصم استفاد من كل بلد من يعمل عملا من الأعمال ، أو يعالج مهنة من مهن العمارة والزرع والنحيل والعروس وهندسة الماء وورده واستبطه والعلم بمواضعه من الأرض .

غير متأثرة بالأبنية لمسيحية السورية ، كما تأثرت قبة الصخرة والمسجد الأموي بدمشق ، بل هي تشبه كثيرا رسم الحرم النبوي في المدينة ، سواء في ذلك كان هذا الحرم في عهد بني مسجدا أو كان بيتا حصلا له كما يرى المستشرق كيتاني (C'ETANI) ، والأستاذ كريزول (CHRISWELL)^(١) . ومسجد سامرا مكون من مستطيل كبير ذي جدران مرتفعة من الآجر تغطها أبراج مستديرة . وسوف نعرض للكلام عن أجزائه المختلفة حين ندرس المسجد الطولوني .

على أن عمارة الأبنية في سامرا تختلف كل الاختلاف عن عمارة الأبنية الأموية . فاجبر لا يكاد يظهر في سامرا ، بل الآجر هو المستعمل في كل شيء حتى في الدعام أو الأرجل (Piliers) وفي الزخارف الخارجية .

وقد كشفت حفريات البعثة الألمانية أنقاض بعض القصور الملكية ، وكثير من دور الحصة . وكما نرى في الأوضاع والتقاليد المعمارية الإيرانية . ولا غرو فقد كان سقوط الدولة الأموية وانتقل العاصمة إلى بغداد إذما تضعف التأثيرات البيزنطية والسورية في العمارة العربية ، بل في الفن الاسلامي بأكمله . ومن بعد ذلك التأثيرات الفارسية والأساليب المعمارية العراقية والدسائية .

وكانت الزخارف تلعب دورا كبيرا في قاعات الأبنية ورودهاتها بسامرا ، ولا سيما في الأجزاء السفلية من الجدران . فقد كانت هذه مغطاة بطبقة من

(١) راجع : CHRISWELL . Early Muslim Architecture ، ج ١ ص ٢ وما بعدها .

(٢) ذكر الأستاذ محمد أحمد في الياد التاريخية التي كتبه عن الجوامع الطولونية (ص ١١ و ١٢) — في مناسبة الرحلة الثانية من رحلات حصرات أصحاب السيف الملكي الأمير قاروق والأميرتين قاهرة ووزيرة لزيارة المساجد الأثرية — أن الخليفة بن جامع الموحل بسامرا حين جامع ابن طولون ، اقتنع أنه مصر جدا بما سقوه لنا المؤرخون والأثريون ، وظل ذلك بأن تخطيط الجامع الطولوني لا يعرض على مظاهر تسترعى النظر لأنه ليس إلا تديبا لتخطيط الأقدم للمسجد النبوي . وسيرى القارئ أن ما في هذا الموضوع رأيا آخر .

الخص عليها رسوم بارزة وأخرى محفورة بعناية كبيرة ، ودقة متناهية ، ولكن زخارفها هندسية أو نباتية ، فالزخارف الخطية تكاد لا تظهر في سامرا . وكثيرا ما كانت السقوف والطبقة الحصية تغطيها صور ملونة .

ولهذه الزخارف الحصية التي وجدت في قصور سامرا وبيوتها أهمية كبرى في تاريخ الزخارف الإسلامية ، أما موضوعاتها فتتراوح بين رسوم بسيطة خالية من الفروع النباتية العربية (Arabesques) الى موضوعات نباتية تقليدية جدا أغنى زينة وأكثر عمقا في الخص ، وقد تختلط الموضوعات الهندسية بالموضوعات النباتية ، فنرى زهرة تقليدية تتوسط أشكالا هندسية متصلا بعضها ببعض بأشرطة أو بحبات لتقاطع أو تثنى وتتخذ أشكالا هندسية أخرى ، أو تكون فروع نباتية عربية تحيط برسوم دقيقة لأعصان وعناقيد من العنب . وقد درس الأستاذان الدكتور زره (SARPE) ، والدكتور هرتفيلد (HERTZFELD) الزخارف المذكورة دراسة وافية وقسماها الى ثلاثة طرز بحسب خواصها والمصدر الذي يظنان أنها ترجع اليه ، على أن أكثر مؤرخي الفن الإسلامي يرون أن العالمين الألمانيين المذكورين قد بالغتا بتقسيمهما هذا في الفروق بين الطرز المختلفة ، واتبعتا طريقة تنقصها المرونة^(١) .

ومهما يكن من شيء فإن أقدم هذه الزخارف الحصية طراز فيه رسوم لعناقيد عنب وأوراقها ، وهي ليست بعيدة جدا عن العناقيد والأوراق الطبيعية ،

(١) أسطر : HERZFELD : Die Malereien von Samarra وراجع : MIRON : Manuel d'Art Musulman ، جزء ١ ص ١٠٨ و KIUNKEL : Die Islamische Kunst ، ص ٢٥٩ وثلاث الصور عند العرس للدكتور زكي محمد حسن .

(٢) تارن : G. MIRON : Manuel d'Art Musulman ، ص ٢٢٥

بالرغم من أن فيها شيئا من التنسيق والتهديب (Stylization) . ونذكرنا هذه الزخارف بتلك التى نراها فى قصر المشنى (Mshatta) بشرق الأردن لما بينها من الشبه فى الصناعة . ويعتبر هذا النوع من زخارف سامرا الطراز الثالث فى تقسيم الدكتور هرتزفيلد . ويظهر أن مصدره إيران وبلاد المسيحية الشرقية، على أننا نجد فى قصر الطوبة الذى يرجع تاريخه الى أواخر العصر الأموى زخارف بينها وبين زخارف هذا الطراز الثالث شبه كبير^(١) .

وأما فى الطراز الثانى فإن الزخارف التى شرحناها فى الطراز الثالث تبعد عن الحقيقة الطبيعية، ويزداد فيها التهديب والتنسيق حتى تصبح فى الطراز الأول — وهو أحدثها جميعا — زخارف قطعها خطية، وليس بينها وبين الحقيقة الطبيعية صلة تذكر . وزخارف الطراز الأول مصبوبة فى قالب، وليست محفورة فى الجدران نفسها، كما هى الحال فى زخارف الطرازين الثانى والثالث . ومن المعلوم أن تغطية الجدران بطبقة من الجص محفور فيها رسوم مختلفة صناعة زخرفية قديمة وجدت عند الباريثيين والساسانيين . فى القسم الاسلامى من متاحف برلين وفى متحف المتروبوليتان بنىويورك نقوش بارزة من الجص : موضوعات هندسية ومراوح لنباية (Palmates) يمكن اعتبارها أصل الزخارف الجصية فى سامرا، أو خطوة أولى فى سبيل تكوينها^(٢) (اللوحة رقم ١) .

(١) راجع مقالة دائرة المعارف الاسلامية فى هذا الموضوع (جزء ٣ ص ٦٥٣ وما بعدها من المصحة الفرنسية) والفصل الذى عقده الأستاذ كرزول (CRESWELL) الكلام عليه فى كتابه Early Muslim Architecture ؛ وراجع أيضا الرسالة التى أصدرها القسم الاسلامى من متاحف برلين .

(٢) أنظر كرزول : CRESWELL : Early Muslim Architecture ، لوحة ٧٩ C

(٣) أنظر : Migeon : Manuel ، جزء ١ ص ٢٢٢ ، Dimand : Handbook of Mohammedan

Decorative Art ، ص ٧٩

وصفوة القول أننا نرى في زخارف هذه العاصمة العباسية تطورا طبيعيا الى الموضوعات الزخرفية والمعوية البعيدة عن الطبيعة والتي يسودها التهذيب والتنسيق اللذان يمتاز بهما الفن الاسلامي .

ولسنا ننكر أن هذا التطور قد أدى الى صناعة وموضوعات زخرفية نجد مثلها في أواسط آسيا قبل تشييد سامرا ، ونجد مثلها أيضا في الهند والصين قبل هذا التاريخ . ولكنا لا نرى في ذلك ثورة زخرفية ، أو نشأة زخارف عباسية متأثرة بأساليب أواسط آسيا ، كما يعتقد الأستاذ الدكتور كونل (K. HUNEL) الذي يقول بأن آخر تطوّر لزخارف سامرا إنما هو أكبر ظاهرة في حياتها كلها ، فقد بلغ من الأهمية أن خلق ثورة زخرفية كاملة . وأسّس طرازا زخرفيا عباسيا فيه تأثير تركي كبير ، لأن الروح التي تسود هذا الطراز الجديد هي تلك التي ورثتها القبائل الطورانية عن فنون قبائل السيت (SOYTHES) وأساليبها^(١) .

فلواقع أننا لا نرى في زخارف سامرا هذا المقدار من أساليب الفن السيتي ، ولسنا نميل الى أن نبالغ في أهمية الجند الترك الذين أحد الخلفاء العباسيون يستخدمونهم قبل تأسيس سامرا بنحو عشرين سنة ، فقد كان الدور الذي لعبوه كبيرا في السياسة والادارة . أما لناحية الفينة فلم تكن هم ولم يكونوا لها . وكان الفرس بماضيهم المنيّ الحبيد أكثر استعدادا منهم للتأثير في الفنون الاسلامية .

ومما نستطيع أن نسوقه للدلالة على صحة نظريتنا هذه ما نلاحظه من عدم وجود طرف أثرية معدنية من القرن التاسع لآخرى . يتبين منها مثلا أسلوب

(١) راجع : KUNST : Die Islamische Kunst ، ص ٢٩٥

قبائل السيت في تصوير الحيوانات متداخلا بعضها في بعض بطريقة اختصوا بها، وصارت من أهم سميات فنونهم، ويوضحها ما كشف من آثارهم في أواسط آسيا وجنوبي روسيا.

وعلى كل حال فقد يكون سهلا أن يذهب المرء مذهب الأستاذ شترينغوفسكى (STRZYGOWSKI)، فيقرر أن العرب أخذوا عن الآريين وسكان الطاي (ALTAI) فنونهم الدوية، ولكن ليس من اليسير تأييد مثل هذه النظريات بأدلة علمية قاطعة.

هذا وقد عثر رجال البعثة الألمانية في أنقاض بعض البيوت في سامرا على بقايا صور حائطية لم تكن لسوء الحظ باقية في أمكتها الأصلية إلا فيما ندر، وكان أغلبها في حالة سيئة من التلف، وما يلفت النظر أن أكثر هذه الصور لا يكون مواضيع متصلا بعضها ببعض، كما في قصر عمرا، وإنما يشمل صوراً زخرفية لحيوانات وأشخاص في الصيد أو لنساء يرقصن.

ومن المعلوم أن الحيوانات في صور قصر عمرا متأثرة بالأساليب الفارسية، بينما تتجلى التأثيرات البيزنطية في تقطيع الوجوه، وأوصاع الأشخاص. أما في سامرا فإن الأساليب الفارسية تتغلب على غيرها، ويتبين ذلك في التناسب

(١) راجع : Bonavia : Sogdian Art و P. Pelliot : Quelques Réflexions sur l'Art Sogdien et l'Art Chinois, à Propos des Bronzes de la Collection David-Weill الأول (أبريل سنة ١٩٢٩) من مجلة Documents

(٢) راجع : Strzykowski : Die Bildende Kunst des Ostens ، ص ٢٤

(٣) تارن : Brugs : Muhammadan Architecture in Egypt ، ص ١٧٧

(٤) تارن : Dalton : Treasure of the Oxus, p. LXII راجع أيضا : Byron, Wilkinson & Gray : Persian Miniature Painting ، ص ٢٠

(la symétrie) الذى نراه فى تصوير الأشخاص والرخارف ، وفى الطريقة التى ترسم بها ثيابا الملابس ، هذا فضلا عن أن المنسوجات التى تظهر صورها فى سامرا كلها من منسوجات خوزستان . ومع ذلك كله فلسنا نذهب الى نفي كل تأثير يزنطى فى صناعة تصاوير سامرا ، فان ياقوت الحموى يتحدثنا أنه كان فى قصر المختار الذى ساه المتوكل فى سامرا صور عجيبة ، من حملتها صورة بيعة فيها رهبان^(١) . وقد وجد الأسناد هرترفد فى أنقاض سامرا بعض امضاءات إغريقية^(٢) . فيحتمل أن يكون بين الفنانين الذين رسموا هذه الصور بعض النقاشين الإغريق .

على أن الفنانين من مسيحي الطوائف الشرقية كان لهم بعض التأثير فى صناعة الصور المذكورة ؛ كما كان لهم الفضل الأكبر فى النهضة بصناعة الصور المصغرة فى المخطوطات . ومما يجدر ملاحظته أننا لا نرى فى تصاوير سامرا أى أثر يذكر لأساليب التصوير فى أواسط آسيا .

وقد أثرت صناعة التصوير فى سامرا بدورها على التصوير عند الفاطميين فى مصر ، كما يتبين ذلك من النقوش التى عثرت عليها دار الآثار العربية فى شناء سنة ١٩٣٣ بجبهة أبى السعود فى جنوبى القاهرة . والتي يرجع عهدها الى الفاطميين . وتتكون من صور كانت على الجدران ، وفى صناعتها تأثير ساسانى

(١) راجع : ياقوت . معجم البلدان ، ج ٤ ، ص ٤٤٠

(٢) انظر : Herzfeld : Die Malereien von Samarra ، ص ٩٩ و ٩٦ و ٩٧ : Arnold : Painting in Islam ، ص ٣١

(٣) انظر المجلد ٢ ، والرقعة ٥٣ من اليوم معرض الفن الفارسي الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٥ ، وانظر اللوحة رقم ١ من كتاب الصور عند الفرس للدكتور ركنى محمد حس .

واضح يشهد بمبالغة الدكتور هرتفد حين يزعم أن تصاوير سامرا آتت ما يعطيا
أى فكرة عما كانت عليه تلك الصناعة في عهد الساسانيين^(١) .

ولن يفوتنا قبل أن نختم هذا الفصل عن مدينة المعنصم أن نشير الى
ما كشف في أنقاضها من خزف يشبه ما وجدته المنقبون في الرى ببلاد إيران،
وفي الفسطاط وغيرها . وسوف نعود الى الكلام عليه حين نتحدث عن
الفنون الفرعية .

(١) أنظر : HERFELD : Die Malereien von Samarra ، ص ١٠٧ .

(٢) راجع : F. SARRE : Die Keramik von Samarra .

الفصل الثاني

العمارة الدينية

ليست دراسة العمارة الدينية في عهد الطولونيين. أمرا من الصعوبة بمكان يذكر . والفضل في ذلك يرجع الى جامع أحمد بن طولون الذي لم تغير العصور الطويلة كثيرا من معالمه ، فبقى حتى العصر الحاضر دليلا على ما بلغت العمارة من تقدم في صدر الاسلام . ولا غرو فقد كانت العمارة أجل الفنون عند المسلمين فبلغوا فيها شأوا بعيدا . ولم يكن للفنون الفرعية لديهم قوام إلا بالعمارة ، فأخذوا عن الأمم التي اختلطوا بها ما أخذوا ، وابتدعوا أساليب جديدة غاية في العظمة والجمال .

ونحن اذا لاحظنا أن جامع عمرو بن العاص لم يبق على حاله كما كان في عصر بنائه ، وأنه أدخل عليه من الاصلاحات الكثيرة وأضيف اليه من الأبنية المستحدثة ما غير معالمه الأولى — رأينا أن جامع ابن طولون أهم الآثار العربية في مصر ، وأقدم شاهد على المدنية الاسلامية فيها .

على أن هذا المسجد الجامع ليس المسجد الوحيد الذي ينسب الى أحمد ابن طولون ، فهناك مسجد آخر يسمونه مسجد التنور . بناه ابن طولون في أعلى جبل المقطم بعد أن ضاق جمع العسكر بالمصاين من حشد الأمير وعامة الشعب .

وقال المقرئى وغيره من أصحاب كتب الخطط : إن مسجد التنور هو موضع تنور فرعون ، كان يؤقد له عليه ، فاذا رأوا النار علموا بركوبه

فأخذوا له ما يريد ، وكذلك اذا ركب منصرفا من عين شمس . ويقال : إن تنور
فرعون لم يزل فى هذا الموضع بحاله الى أن خرج اليه قائد من قواد أحد
ابن طولون ، يقال له وصيف قاطرميز ، فهدمه ، وحفر تحته ، وقدر أن تحته
ملا فلم يجد فيه شيئا . ويذكر الشعر الطولونى سعيد القاص مسجد
التنور فى الأبيات الآتية من قصيدته المشهورة انى يعدد فيها مناقب الدولة
الطولونية^(١) :

وتنور فرعون الذى فوق قلة على جبل عال على شامق وعمر
بني مسجدا فيه يروق بناؤه ويهدى به فى الليل ان ضل من يسرى
تحال منا قنديله وضياؤه سهيلا اذا ما لاح فى الليل للسفر

ولكن الظاهر أن مسجد التنور لم تقم فيه الجمعة قط . ونحن نعلم أن
الخليفة عمر بن الخطاب لما مضر الأمصار ، كتب الى عماله فيها أن يتخذ
كل منهم مسجدا للجماعة ، وتتخذ القبائل مساجد أخرى تركب يوم الجمعة
للانضمام الى مسجد الجماعة . ولما قدم ابن طولون ديار مصر كانت الجمعة
تقام بجامع عمرو بن العاص و بجامع العسكر الى أن بنى الأمير مسجده الجامع
على جبل يشكر .

والرواة مختلفون فى سبب تسمية هذا الجبل ، فابن دقاق يروى أن يشكر
الذى ينسبونه اليه كان رجلا صالحا ، والقضاعى ينسبه الى يشكر بن جزيلة

(١) راجع : كتاب الولاة والجمعة للكتنى ، ص ٢٥٥ و Zaky M. Hassan : Les Tulunides ، ص ٢٧٢ وما بعدها .

(٢) راجع : خطط القرينى ، ص ٢٤٤ و ٢٧٥ و ٢٧٦ ، وتاريخ ووصف الجامع الطولونى لمكوش ، ص ١٠٥ .

(٣) أنظر : الانتصار لابن دقاق ، ص ٤٢٣ .

من قبيلة نحم التي اتخذت خطتها في هذا الجبل بعد أن تم للعرب فتح مصر .

ومهما يكن من شيء فإن ابن طولون أراد أن يكون له مسجد كبير يتضاءل جانبه جامع عمرو وجامع العسكر . ويدل على عظمة الأمير ، ورخاء البلاد في عصره .

موقع الجامع الطولوني وتاريخ إنشائه - اختلف المؤرخون في تاريخ إنشاء الجامع ، فقال المقرئ^(١) : إن بنيانه ابتدأ سنة ٢٦٣ هجرية (٨٧٦ - ٨٧٧ ميلادية) . وخلفه ابن دقاق وأبو المحاسن بن تغرى بردى . فذهبا إلى أن الشروع في تشييده كان سنة ٢٥٩ هـ (٨٧٣ - ٨٧٤ م) . ويذكر الكندي أن ابن طولون ابتدأ في تشييد مسجده سنة ٢٦٤ هـ (٨٧٧ - ٨٧٨ م) . وأتمه في سنة ٢٦٦ هـ (٨٧٩ - ٨٨٠ م) ؛ ولكن الصواب ما ذكره المقرئ من أن الفراغ من بناء الجامع كان في سنة ٢٦٥ هـ (٨٧٨ - ٨٧٩ م) . وهو التاريخ الوارد في الكتابة التاريخية التي وجدت بالجامع منقوشة بالخط الكوفي على لوح من الرخام ، والتي يجده القارئ نصها في كتاب الأستاذ محمود عكوش عن الجامع الطولوني (ص ٢١ وما بعدها) . ولا يزال جامع ابن طولون قائما بين القاهرة والقسطاط في حي السيدة زينب الآن . ولستأ نجهل أن المباني قد امتدت منذ قرون طويلة بين

(١) خطط المقرئ ، ١٠ ص ١٢٥ ؛ راجع الأئمة للفتنشي ، ج ٢ ص ٢٤٤

(٢) خطط المقرئ ، ٢٠ ص ٢٦١

(٣) الانصار لابن دقاق ، ج ٤ ص ١٢٣ ؛ والمحمود الزاهرة لأبي المحاسن ، ج ٢ ص ٩

(٤) كتاب الولاة والقضاة ، ص ٢١٩

(٥) أصرالوصة رقم ١٠

المسطاط والعسكر والقطائع والقاهرة حتى اتصلت عواصم مصر كلها .
وأصبحت بلدا واحدا هو العاصمة الحالية .

وقد كان جبل يشكر الذي أقيم عليه الجامع موضعا مباركا ، يعتقد الناس
بفضائله ، وبأن الدعاء يستجاب فيه ، ويزعمون أن الله عز وجل كلم
موسى عليه ^(١) .

مهندس الجامع — عهد ابن طولون ببناء مسجده الجامع ، والعين التي
أرادها بظاهر المعافر ، والتي سيأتي الكلام عليها الى مهندس مسيحي ، يصفه
المقريري بأنه كان رجلا نصرانيا حسن الهندسة حاذقا بها . وأكبر الظن أن
هذا المهندس لو كان برنطلي الأصل يقال المقريري إنه رومي . ولنا نستطيع
أيضا القول بأنه كان مسيحيا من مصر ، لأن المقريري لم يكن ليغفل عن
إيضاح ذلك والنص بأن المهندس كان قبطيا .

فنحن نرجح إذا أن المهندس المذكور كان عراقيا الأصل ، ولا يبعد
أن يكون قد قدم الى مصر في ركاب ابن طولون ، أو أن يكون هذا
قد أرسل في استدعائه عند ما عقد العزم على تشييد المسجد الجامع وغيره
من الأبنية .

ومهما يكن من شيء فإن طراز العمارة الطولونية ينبئ عن صناعة عراقية .
فضلا عن أن ما بها من زحارف حصية يجعلنا نحكم بأن المهندس الطولوني
أتى من سامرا ، أو كان على الأقل خيرا بما ازدهر فيها من فنون .

(١) أنظر : صح الأئمة للفتاوى ، ج ٣ ص ٣٤٤ ؛ وشلط المقريري ، ج ١ ص ١٢٥ ؛ والاعتبار لأبن دقائ ،

رسم الجامع ووصفه - يتكوّن الجامع من صحن مربع مكشوف ، مساحته $92,30 \times 91,95$ مترا، أى نحو ٨٤٨٧ مترا مربعا ، وتحيط به أروقة من جوانبه الأربعة ، وأكبر هذه الأروقة فيه القبلة . ويشمل خمس بلاطات (travées) ، بينما يشمل كل من الأروقة الثلاثة الأخرى بلاطتين . وبين جدران الجامع وسوره الخارجى ثلاثة أروقة خارجية حول بلاطات المؤخر والجانيين . أى من الجهات الشمالية الشرقية والغربية . وهذه الأروقة الخارجية (أو الزيادات كما يسمها ابن دقاق) مضافة الى مساحة الجامع نفسه . تكون مربعا ضلعا ١٦١,٧٣ مترا \times ١٦٢,٥٠ مترا^(١) .

ويعمل ابن دقاق بناء هذه الأروقة بأر الجامع ضيق عن المصلين فقالوا لابن طولون نريد أن تزيد لنا فيه زيادة ، فزاد فيه هذه الزيادة بظاهرها .
ولمّا نعلم الآن بأن مثل هذه الزيادات كان موجودا في المسجد الجامع بسامرا (٨٤٧ م) ، وفي مسجد أبي دلف^(٢) .

ولمّا نريد ما يذهب اليه بعض العلماء من أن أصل هذه الزيادات راجع الى أن المساجد الأولى في سامرا كانت مساجد حربية ، وأنها لم تكن معدة للجيش المنصورة محسب . بل كانت تتخذ شكل المعسكرات . والواقع أنه لم يكن في سامرا جيوش منصورة ولا معسكرات في المساجد لتلك الجيوش . وقد كتب الأستاذ الدكتور ككوبل (DR KUBNEL) عند كلامه عن الأبراج

(١) أنظر : شكل رقم ٢ وشكل رقم ٢ من كتاب الأستاذ مكوش في تاريخ وصف الجامع الطولوني .

(٢) الانتصار لابن دقاق ، ج ٤ ص ١٢٢

(٣) أنظر شكل ٥٠ وشكل ٥١ من كتاب E. DIEZ : Die Kunst der Islamischen Völker ، ص ١٠ .

(٤) تارن : HAUTEGONUR ET WIET : Les mosquées du Caire ، ص ٢٠٨

في جدران المسجد الجامع بسامرا "إن الجدران الخارجية التي تقويها الأبراج تذكر بمساجد المعسكرات"^(١).

Die mit Rundtürmen verstärkte Umfassungsmauer erinnert noch an die Lagermoscheen.

ولكن مساجد المعسكرات نفسها لم توجد في سامرا .

وقد زعمت الآنسة آلهنستيل انجل (AHLENSTIEL ENGEL) في كتابها عن الفن العربي^(٢) أن الجامع الطولوني كان من مساجد المعسكرات .

وقالت أيضا : إن مسجدا آخر من مساجد المعسكرات بنى قبل عصر ابن طولون، وأطلق عليه اسم العسكر، وقتها أن هذا الاسم أطلق في الاسلام على المدن التي أنشأها قواد الجيوش الاسلامية محل معسكراتهم ؛ وأنه أصبح في مصر عليا على الصحابة التي اتخذها ولاية بنى العباس حاضرة للبلاد شمالي القسطنطينية . وسمى جامع العسكر بهذا الاسم نسبة الى تلك الصحابة التي أقيم فيها .

وذكر الأستاذ عكوش ما ذهب اليه باسكال كوست من أن الغرض من إحاطة المسجد بالأروقة أن يكون بعيدا عن أن تصل اليه الضوضاء من الخارج^(٣) .

هذا ومن المعروف أن القاضي المصري الحارث بن مسكين (سنة ٨٥٢) .
أمر ببناء زيادة غربى جامع عمرو^(٤) .

(١) أنظر : Dr. KUNNEL : Die Islamische Kunst ، ص ٣٩٠

(٢) أنظر : AHLENSTIEL-ENGEL : Arabische Kunst ، ص ٢٢-٢٣

(٣) راجع : تاريخ وصف الجامع الطولوني لعكوش ، ص ٣٢

(٤) أنظر : كتاب الولاية والنقطة للكتفى ، ص ٤٦٩

وأكبر الحصن أن مثل هذه الأروقة الرائدة، اتخذت في غير المسجد الطولوني، وفي غير مسجدى سامرا وأبي دلف، وفي رأينا أن الباحث إليها ما ذكره ابن دقاق وهو الرغبة في تكبير الجامع وزيادته.

وكانت الأروقة الثلاثة الخارجية في الجامع الطولوني تحيط بها أسوار توازي جدران المسجد، وتقل عنها في الارتفاع، وعليها شرفات مخزومة غربية الشكل، وبها أبواب تقل أبواب المسجد. كانت كلها، بسيطة لا تضارع في الصحمة ما اتخذ من الأبواب في المساجد المتأخرة.

مواد البناء - وجامع ابن طولون مشيد بآجر أحمر غامق، مقياسه في المتوسط ٠,١٨ × ٠,٨ × ٠,٤، ومداميكه واحد يرص بطول الطوبة على امتداد الجدار، يليه آخر يرص بعرض الطوبة عموديا على طول الجدار وهكذا على النحو الذي يسميه البناؤون. كما يقول الأستاذ عكوش، مداميك أدية وشناوى، ولحام الآجر بعضه بعض سميك وفيه شيء من الانتظام. وهناك طبقة سميكة من الجص تغطي أديم الجامع كلها، كالمعادة التي اتبعت في العمارة بسامرا.

ومع أن استعمال اللبن والآجر دون غيرهما من مواد البناء كان خاصة من خواص العمارة في العراق، حيث تتطلبه طبيعة الأرض وقلة الأحجار، فأننا لا نطن أن بنى الجامع الطولوني بالآجر كان سببه أن المهندس عراقى الوطن، كما ظن الأستاذ سلاطان (H. SALADIN) ^(١).

(١) راجع: تاريخ ووصف الجوامع الطولونية لعكوش، ص ٣٩.

(٢) أسطر: Manuel d'art musulman, l'architecture، ص ٩١.

والواقع أن أقدم الأبنية الإسلامية في مصر، وهو مقياس النيل في الروضة، مشيد بالحجر، ولكنه تعلم بالرغم من ذلك أن البنايين في مصر استعملوا اللبن والآجر حتى أوائل العصر الفاطمى (آخر القرن العاشر)، حين نرى الحجر مستعملا لأول مرة في باب مسجد الحاكم ومنازتيه^(١). هذا ولستأ نجهل أن الآجر واللبن كانا معروفين في العمارة عند قدماء المصريين^(٢).

ومهما يكن من شيء فقد زعموا أن ابن طولون لما عقد العزم على تشييد الجامع قال: أريد أن أبني بناءً إن احترقت مصر بقي، وإن غرقت بقي، فقبل له^(٣) ببنى بالحجر والرماد والآجر الأحمر القوي النار إلى السقف، ولا يجعل فيه أساطين رخام، فإنه لا صبر لها على النار^(٤)، فبناه هذا البناء.

الدعائم — وما يلتفت نظر علماء الآثار في جامع ابن طولون، أن أقواس الأروقة أو طراتها مرفوعة على دعائم تحمى من الآجر المجمل بطبقة سمكة من الجص، فذلك أول مرة للاحظ فيها استعمال العمود التي كان المسلمون يأخذونها من الكنائس والمعاهد القديمة. كما فعل قبلهم القبط والقوط (VISOOTHES) حين كانوا يهدمون الأبنية الأثرية لاستخدام موادها في أبنية جديدة^(٥).

(١) راجع: FRANZ FACHA: Die Baukunst des Islam (Handbuch der Architektur, Zweiter Theil, Die Baustile, 3 Band, zweite Hälfte) ص ٣٠ و BRIGGS: Muhammedan Architecture ص ١٨١—١٨٦ و G. WIET: Précis de l'histoire d'Egypte ص ٢٠٠ و BORRUX: Antiquités égyptiennes ص ١٠ و MASPERO: L'archéologie égyptienne ص ٣١١

(٢) الانتصار لابن دقاق، ج ١ ص ١٢٣ و حط المبرزى، ج ٢ ص ٢٦٦

(٣) قال: H. TERNATSEK: L'art hispano-mauresque ص ٤١ و مقال الأستاذ BRIGGS في The Legacy of Islam ص ١٤٦

ومن السهل أن نتصور أنه في عصر ابن طولون كانت المباني التي توجد فيها الأعمدة التي يمكن نقلها إلى الأبنية الجديدة قد نفذت محتوياتها أو كادت ، فضلا عن أنه لو تيسر الحصول عليها فإن توحيد بين أشكالها وأحجامها والتوفيق بين تيجانها وقواعدها كان يتطلب نفقات باهظة ووقتا غير قصير .

وقد يكون الأمير أراد أن لا يستخدم في مسجده أعمدة الرخام ظانا ، كما قيل له ، أنه لا صبر لها على النار ، ومعقدا أن اتخاذ الدعائم من الآجر يزيد ببناء الجامع ثباتا . ولعله لم يكن مخطئا في هذا الظن الذي لا يقلل من قيمته ما نراه من العطب الذي حل ببعض المساجد الأخرى بجامع بيبرس ، بالرغم من أن الدعائم اتخذت فيها بدل العمود . فالواقع أن ما حل بتلك المساجد يرجع إلى عبث الجند بها وبنائها على أرض غير ثابتة .

ومهما يكن من شيء فإن الأفاصيص تريد أن تجعل لتوزع ابن طولون دخلا في تفضيله دعائم الآجر على عمد الرخام ، فتزعم أنه عند ما أراد بناء الجامع قدر له ٣٠٠ عمود من الرخام ، فقليل له : إنه لا سبيل إلى الحصول عليها إلا إذا حرب الكائن في الأرياف ، فلم يقبل ذلك . وبلغ الخبر المهندس الصرائي لدى كان قد تولى بناء العيون التي سعاد علي . — وكان قد ألقى به في غياهب السجن — فكتب إلى ابن طولون يقول : " أنا أبنيه لك كما تحب وتختار بلا عمد إلا عمودى القبلة . فأحضره ابن طولون ، وقد طال شعره حتى نزل على وجهه ، فقال له : ويحك : ما تقول في بناء الجامع ؟ فقال : أنا أصوره للأمير حتى يراه عيانا بلا عمد إلا عمودى القبلة فأمر بأن تحضر له الجلود فأحصرت . وصوره به فأعجبه واستحسبه . وأصدقته ومعه

مائة ألف دينار، فقال له : أنفق . وما احتجت اليه بعد ذلك أطلقناه لك
فوضع المصري يده في البناء في الموضع الذي هو فيه . وهو جلي ينكر، فكان
ينشر منه ويعمل الجير وينتجى الى أن فرغ من جميعه وبيضة^(١١) .

على أن لهذه الدعائم المستعملة في الجامع الطولوثي ميزة معمارية، فإن لكل
منها في الروايا الأربع عموداً من الآجر مندحى فيها، ولا عرض من هذه العمدة
إلا الرينة. بطراً لأن ثقل الحقيق واقع على الدعائم عسها. وهناك أمثلة عديدة
في تاريخ العمارة لقديمة والعمارة الإسلامية لأعمدة اتخذت في أركان الدعائم
المربعة أو المستطيلة . من ذلك ما وجده العلماء الفرنسيان دي مرجان
(DE MORGAN) ، ودي سرزك (DE SARZK) في تلّو وسوزا^(١٢) (TELLO & SOUSA)
وما وجد في سورية والرقّة وأخضر وديار بكر^(١٣) .

هد وقد كانت للمسجد للجامع في سامرا قوائم من الآجر، في أركانها أعمدة من
لحام . وليست من الآجر أو ادين كما زعم المسيو هنرى تراس^(١٤) (H. TERHASSE) .
وقد نلخص الأستاذ الدكتور كونل (DR. KUNEL) ما طرأ على العمارة
الإسلامية من تغيير منذ استولت الدولة العباسية على مقاليد الحكم، وأصبحت
سيادة الامبراطورية الإسلامية للعراق دون الشام فقال^(١٥) :

(١) خط مصر ١٠٠٠ - ١٠٠٠ ٢٦٥

(٢) مع : SALADIN, Ukkabir, ٩١ - ٩٢

(٣) SALADIN, Ukkabir, ٢٩ - ٣١ و SARRE & PERZ
(٤) VAN HERCKEN & SZYDOWSKI, Arabische, ٣١٨ و PELLO, Archologische Reise
٣١٠ و RICHMOND, Moslem Architecture, ٣٩

(٥) L'Art hispano-mauresque, ٣٠ و راقن : Dargos, Muh. Architecture
٣٩٠ و KUNEL, Die Islamische Kunst, ٣٩٠

(٥) راجع : KUNEL, ibid, ٣٩٠

"In der Folge bedingte der Primat Mesopotamiens eine wesentliche Änderung insofern, als man jetzt ganz zum Backsteinbau überging und nicht mehr monolithische Säulen verwendete, sondern gemauerte Pfeiler, meist mit eingestellten Ecksäulen, auf denen durchgängig Spitz- oder Kielbogen ruhten"

وملخص هذا أن انتقال السيادة إلى العراق أدى إلى تغيير كبير في أساليب العمارة، فانتقل البنّاءون إلى استعمال الآجر بدلا من الحجر وإلى بناء القوائم عوضا عن اتخاذ الأعمدة، وإن كانوا في أكثر الأحيان عملوا على تحميل تلك القوائم بأعمدة مندمجة في أركانها.

التيجان - وللاعمدة التي تظهر في أركان الدعائم بالجامع الطولوني *تيجان* (chapiteaux) بسيطة على شكل ناقوس على أسلوب التيجان الكورنثية ذات الورق المسمى شوك اليهود، ولكن لا تساويها جمالا وإتقاناً. والورق في هذه التيجان الطولونية محفور وليس بارزا.

العقود (les arcs) - والأقواس أو ثقاطر التي تقوم فوق دعائم الجامع الطولوني من الطراز الستيني، أو هي عقود منكسرة تجاوزت قليلا حدود المراكز (légèrement outrepassés). وقد وجدت العقود المنكسرة في طاق كسرى بيران وفي العمارة القبطية البيزنطية وفي مقياس النيل. وقصارى القول أن منها أمثلة كثيرة في العصور التاريخية المختلفة. ولنا نعتقد بأنها من خصائص العمارة العربية وأنها انتقلت منها إلى العمارة القوطية. كما زعم كثيرون من علماء الآثار.

(١) راجع: HAUTECOEUR ET WERT: Les mosquées: ١٢٠٩ و WERT: Corpus: ٢٢٤
من ٧١ و BRUNS: Muh. Architecture: من ٢٣٩ و MIRON: Le Caire: من ١١٥
و The Legacy of Islam: من ١٦٢، ١٦٦، ١٧٨

هذا وإتنا نرى فوق كل دعامة فيها بين القوسين (dans les écoinçons) حقة صغيرة عقده سنينى كالعقود الكبيرة . وقتها ترتفع الى مثل ارتفاعها ، والغرض منها تحلية البناء ، وتخفيف الثقل عن الدعائم ، وهذا أسلوب عراقى حده فى مسجد أبى دلف بسامرا . وهو أقدم من الجامع الطولونى بوضع سنين .

المنارة — تقع مدارة بالجمع بطولونى فى الرواق الخارجى الغربى فتكاد لا تتصل بسائر بناء الجامع . هذا فضلا عن أن شكلها يستلفت الأنظار ، ويسترعى الإنتباه ، فانه لا نظير لها فى الأقطار الإسلامية ، اللهم إلا بالمسجد الجامع ومسجد أبى دلف بسامرا . ووجه الغرابة فيها أنها تتكون من قاعدة مربعة ، تقوم عليها طبقة أسطوانية ، عليها أخرى مئنة ، وأن مراقبها من الخارج على شكل مدرج حلزونى .

وهذه المنارة مبنية بالحجر ، وارتفاع قمتها عن أرض الجامع نحو ٢٩ مترا ، ولكنها ضخمة لا تناسب فى أبعادها .

وعلماء الآثار مختلفون فى تحديد العصر الذى ترجع اليه المنارة الحالية ، فبعضهم لا يشك فى نسبتها الى أحمد بن طولون ، ويميل آخرون الى القول بأنها من العصر الفاطمى . ويعتقد فريق ثالث بأنها من بناء السلطان لاجين حين عُمّر المسجد . وليس هنا مجال مناقشة هذه الآراء ، فقد فصلها الأستاذ كريزول (CRESWELL) فى مؤلفاته العديدة ، ولخصها الأستاذ عكوش فى كتابه

(١) راجع دائرة المعارف الإسلامية ، ج ٣ ص ٣٠٢ من النسخة الفرنسية ؛ ومقال الأستاذ CRESWELL فى Burlington Magazine ، ج ٤٨ ص ٢٨٦ سنة ١٩٢٦ و Die Kunst der islamischen Völker ؛ و CRESWELL: Early Muslim Architecture ، ص ١٩ و ٢٠ ص ٢٨ - ٤٠

عن المسجد الصولوني . ومهما يكن من شيء فإن علماء الآثار الذين لا يسيبون بأن المنارة الحالية ترجع الى عصر ابن طولون يعتقدون في الوقت نفسه أنها في جوهرها صورة من نموذج قديم بني في العصر المذكور ، فقد روى المقرئ عن القضاة قوله :

”وبناه على بناء جامع سامرا وكذلك المنارة“ .

وقد فطن مؤلفو العرب الى غرابة هذه المنارة ، فأخذوا يروون القصص عن سبب بنائها على هذا الشكل ، وقالوا إن أحمد بن طولون كان ساكن المجلس لا يعث بيده أبدا ، واتفق له ذات مرة أن أخذ درج ورق بيده وأنرجه ومده ، واستيقظ لنفسه ، فتعجب أهل المجلس من ذلك ، ونظر بعضهم الى بعض ، ففطن ابن طولون ، فقال : أنا فعلت ذلك لأنني أردت أن أبني منارة الجامع على هذا المثال . وأمر فأتى بالمعمار ، وطلب اليه تنفيذ ذلك .

فهذه المنارة منسوبة دائما لابن طولون ، والواقع أنه لاصلة بينها وبين منائر العصور التالية ، وأكبر طعن أنها لم تدخل في الرسم الذي وضعه المهندس للجامع الصولوني ، وإنما أقيمت على هذا الشكل تحقيقا لرغبة ابن طولون نفسه متأثرا بما رآه من المنائر في سامراء ولا سيما أنه لم تكن في مصر إذ ذاك مآذن يمكن أن ينسج على منوالها ، فلا شك في أن المآذن التي بناها الأمير مسلمة

(١) ص ٧١-٨٢ . تاريخ : HAUTEBOUR ET WIER : les mosquées ، ص ٢١٥-٢١٦

و CREWELL : Brief Chronology ، ص ٤٧ و BRIGGS : ibid ، ص ٥٥

(٢) الخط ٢ ص ٢٦٦

(٣) خطط المقرئ ، ص ٢٦٧ و الانتصار لابن دلق ، ص ٤٤ و ١٢٤

ابن محمد لأبصارى في جميع عمرو كانت أوية وبسيطة لا تنفق والعظمة التي أرادها ابن طولون لمسجده الجامع .

هذا ولا تزال أطلال المنارة التي بناها المتوكل في سامرا موجودة . وتعرف باسم المنارة المنوية . وليس الشبه تاما بينها وبين منارة الجامع الطولوني . فان بناء الأولى حلزوني من أسفلها ، يدور ست مرات صاعدا بانحدار قليل ، يقوم مقدم الدرج لدى نراه في المنارة الصوونية التي تمتاز فوق ذلك بقاعدتها المربعة .

ومما يستحق الذكر أننا نجد عن الخليفة المتوكل والمنارة الملوية بسامرا نفس القصة التي تروى عن ابن طولون ودرج الورد الذي كان يلهو به ثم جعله نموذجاً للمنارة .

على أن بعض علماء الآثار فطن الى أوجه الشبه بين منارات المسجد الجامع بسامرا ، ومسجد أبي دلف ، والمسجد الطولوني ، وبين المعابد القديمة التي اتخذها السومريون في بلاد الجزيرة ، والتي تعرف باسم الريحورات (Ziggurats) أو معابد سر التي كانت للسامسيين والتي تعرف اسم اتشكاه . ولا يتطلب ذلك أن نستبعد أن يكون المهندس نصرانيا عراقيا ، وأن نظنه

(١) راجع : SARRE UND HEZSFELD: Archéologische Reise ، ج ١ ص ٩٩-٩٧

و T. RICHMOND : Moslem Architecture ، ج ١ ص ٥٢

(٢) ظل مصر قبل الإسلام ، ج ١ ص ١٠٠ ، عودة من الأهرام المستوحاة عند قدماء المصريين ، أهرام : E. BABELON

Manuel d'Archéologie Orientale ، ص ٨٥

(٣) أنظر : DIEULAFOY : L'art antique de la Perse ، ج ٤ ص ٧٩ و ٨٤ ، و VAN BRUGHEN

Notes d'Archéologie في المجلة الآسيوية ١٨٩١ ، ص ٢٥٥ ، و PERROT ET CHIFFREZ : Histoire

de l'art dans l'antiquité ، ج ٣ ص ٦٥١

من المحوس . فان العمور الاسلامية هي من الذكريات لسنانية ما يجعلها
لا نجزم بنحوسية المعمر أو عدن كلما وجدنا في الأسيمة أو انحف الأثرية
بعض التأثير الإيراني القديم .

ولاحظ بعض العلماء أن هناك شها بين منارة الجامع الطولوني وبين فناء
الاسكندرية الذي ورد ذكره في كثير من المؤلفات العربية ، والذي وصفه
المقرزي بأنه " ثلاثة أشكال : فكريب من النصف وأكثر من الثلث مربع
لشكل بسوه بأحجار بيض . ثم بعد دث مثنى شكل منى بأحجر والجص .
وأعلاه مدور^(١) " .

وشار اسكتور كول (Dr. KUNZEL) الى اشبه لموجود بين المدرسة الطولونية .
وبين كثير من المباني نصيبية التي يرجع عهدده الى أسرة طائع^(٢) ،
(٩١٨ - ٩٠٧ م) .

ولسا نريد أن نتحدث هنا عن التعديلات التي أدخلت على المنارة ،
ولا عن انعقدن لمدن يصلانها بالمسجد ، فذلك كله يرجع الى زمن متأخر .
ولا يتعلق بالعصر الذي تدرسه الآن .

القبلة القائمة وسط الصحن -- نرى الآن في وسط صحن الجامع
الطولوني ميصأة مرفوف عليها قبة ، كان قد تهدم بعض أجزائها فأصحنه لحمة
حفظ الآثار العربية فيما جددته في الجامع المذكور .

(١) كما كتب الأستاذ عكوش في صحيفة ٧٦ من كتابه عن الجامع الطولوني .

(٢) خطط المقرزي ١ ج ١ ص ١٥٧ . قارنت : VAN BRECHEN : Corpus ، ج ١ ص ٤٨١

و RIVIERA : Muslem Architecture ، ص ١٣٨

(٣) أنظر : KUNZEL : Die Islamische Kunst ، ص ٣٩٠

ومهما يكن من شيء فان هذه القبة لا يرجع عهدها الى العصر الطولوني، بل أمر بإنشائها السلطان لاجين حين عمر الجامع سنة ١٢٩٦ : وعلى ذلك فهي لا تدخل في الدراسة التي نحن بصددتها الآن .

ولكن المعروف أن ابن طولون حين شيد الجامع جعل في وسطه بناءً وصفه المقرئى بعبارة مضطربة فقال : " قبة مشبكة من جميع جوانبها . وهي مذهب على عشرة عمد رخام وستة عشر عمود رخام في جوانبها، مفروشة كلها بالرخام ، وتحت لقبة قصعة رخام فسحتها أربعة أذرع في وسطها فؤارة تفور بالماء . وفي وسطها قبة مزوقة يؤذن فيها ، وفي أخرى على سلتها ، وفي السطح علامات الروال والسطح بدرابزين ساج " ولعل المقصود بذلك ، كما كتب الأستاذ عكوش ، أن هذا البناء كان على شكل مخمس ، ترتكز كل زاوية من زواياه على عمودين ، وحول ذلك مثنى محمول على عمد بالترتيب السابق ، وتحت القبة قصعة من رخام ، قطرها أربعة أذرع (أعني مترين وثلاثين سنتيمتراً) . وفي وسطها فؤارة . والظاهر بالرغم من اضطراب عبارة المقرئى وغموضها ، أن سطح المشمن كان محوطا بدرابزين ساج . ويستعمل للأذان . وقيل بل كان المستعمل لذلك السلم . وكانت على القبة علامات الروال .

وأكبر الظن أن تلك الفؤارة لم تتخذ في الصحن إلا للزينة ؛ فانها لم تستعمل للوضوء ، بدليل ما روى من أن ابن طولون لما فرغ من بناء الجامع دس عيوناً لسماع ما يقوله الناس من العيوب فيه ، فسمعوا رجلاً يقول إن المسجد تنقصه ميضأة ، فقال له ابن طولون : أما الميضأة فاني

نظرت ما يكون بها من النجاسات فطهرته منها وأنا أبنيها خلفه . ثم أمر بساتنها . كما شيد أيضا خزانة شراب جمع فيها الأدوية والأشربة . وجعل على خدمتها طيبا يجلس يوم الجمعة لإسعاف من يصاب بأى حادث من المصائب .

وقد احترقت الفؤارة المذكورة سنة ٨٩٦ (١٤٧٦) ، وبنيت أخرى عوضا عنها في حكم العزيز بالله الفاطمي سنة ٩٩٥ (١٥٨٥) .

المخرباب — لم تكن المخاريب لتحديد اتجاه مكة معروفة في أول الاسلام . وكان المقصود باللفظ قصرا ، أو جزءا من قصر ، أو مكان النساء في البيت ، أو طاقة فيها تمثال . وهناك على هذه الاستعمالات شواهد عدة . بينها الأستاذ بدرسن (PEDERSEN) عند الكلام على المخاريب في المادة " مسجد " بدائرة المعارف الاسلامية . واستعمل النمط في لقرآن الكريم للدلالة على بعض هذه المعاني . كما استعمل أيضا بمعنى المعبد ، كله أو الجزء المعتقد فيه لإقامة الصلاة . ومن ذلك قوله عز وجل : " نَخْرِجُ عَلَى قَوْمِهِ مِنَ الْمَخْرَابِ فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَنْ سَحَوْا سُكْرَةً وَعَشِيًّا " وقوله تعالى : " فَادَّعَى أَمَلَيْكَةَ وَهُوَ قَدِيمٌ يُصَلِّي فِي الْمَخْرَابِ أَنَّ اللَّهَ يُشْرِكُ بِحَبِّئِ مُصَدَّقًا كَلِمَةٍ مِنَ اللَّهِ وَمَسِيدًا وَحْشُورًا وَنَبِيًّا مِنَ الصَّالِحِينَ " .

(١) راجع : خطط المقرري ، ج ٢ ص ٢٦٧ ، واددة "مسجد" بدائرة المعارف الاسلامية ٤ ص ٣٩٥ من النسخة القرنية .

(٢) أنظر حسن المحاضرة للسيوطي ج ٢ ص ١٥٤

(٣) صحيفة ٣٦٨ وما بعدها بالجزء الثالث من النسخة القرنية .

(٤) قرأت حكيم ، سورة ١٩ آية ١١

(٥) قرأت حكيم ، سورة ٢ آية ٢٩

وليس من شك فى أن المسلمين أدخلوا فى مساجدهم المحراب بالمعنى الذى نعرفه الآن متأثرين بعمارة الكنائس عند المسيحيين، وبالحنية التى توجد فى صدر الكنيسة ويسمونها بالفرنسية (abside) . وممّا يستحق الذكر أن هذه الحنية يكون اتجاهها فى الكنائس غالباً إلى جهة الشرق، من جهة بيت المقدس . وقد فطن كثيرون من مؤلفى العرب إلى أن المحراب متخذ من حنية الكنيسة، وما لبثوا أن استخرجوا حديثاً نسبوا فيه إلى النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال : إن ظهور المحاريب التى تجعل المساجد تشبه الكنائس علامة من علامات الساعة .

وكتب بعض العلماء فى ذلك ، فألف السيوطى مثلاً رسالة سماها "إعلام الأريب بحدوث بدعة المحاريب" .

وليس علماء الآثار متفقين فى تحديد التاريخ الذى بدأ فيه استعمال المحاريب فى المساجد، ولكن أكثرهم يعتقد أن ذلك كان فى عصر الوليد بن عبد الملك (٧٥٥ - ٧١٥) ، حين اتخذ عمر بن عبد العزيز عامله على المدينة محراباً فى مسجدها . ويروون أيضاً أن قرة بن شريك عامل الوليد على مصر من سنة ٧٠٩ إلى سنة ٧١٥ هو الذى أدخل المحراب فى مساجدها .

على أن هناك مساجد متأخرة لا محراب فيها . ومن ذلك الجامع القديم الذى بنى بضريح الشيخ صنى الدين بأردبيل فى القرنين السادس عشر والسابع عشر .

(١) د . ج . هـ . apse ، بالألمانية apsis وكلها مشتقة من اليونانية apsis, absida واليونانية apsis, apsis بمعنى دائرة أو عقد أرفية .

(٢) قارن : G. MARÇAIS : Manuel ، ج ١ ص ١٩ - ٢٠ .

(٣) مخطوط فى دار الكتب المصرية تحت رقم ٣٢ مجاميع .

(٤) الانتصار لابن دقاق ، ج ٤ ص ٦١ ؛ رخطط القرطوبى ، ج ٢ ص ٢٥٦ .

والذى لا شىء يحدد اتجاه القبلة فيه إلا مدخله . وأكبر الطن أيضا أن جامع
أبي دلف بسامرا لم يكن له أى محراب .

ومهما يكن من شىء فإن في الجامع الطولوني ستة محاريب لايهما الآن
إلا اثنان منها : الكبير وهو الذى كان موجودا في عصر ابن طولون وقد عملت
فيه إصلاحات عديدة . ثم محراب قديم بقيت فيه زخارف طوبونية متأخرة .

ويروى المقرئى أن مجلسا عقد في عصر الناصر محمد بن قلاوون للنظر
في أمر المحراب الكبير . وأجمع أعضاؤه على أنه منحرف عن خط سمت القبلة
الى جهة الجنوب مغربا بقدر أربع عشرة درجة^(١) . وذكر المقرئى في سبب
هذا الانحراف أن ابن طولون حين عزم على تشييد جامعہ بعث إلى محراب
جامع المدينة من أخذ سمتہ ، فإذا هو مائل عن خط سمت القبلة المستخرج
بالطرق الهندسية بنحو عشر درجات الى جهة الجنوب . فوضع حينئذ محراب
مسجده هذا مائلا عن خط سمت القبلة الى جهة الجنوب نحو ذلك ، اقتداء
منه بمحراب مسجد الرسول . وقيل أيضا أن ابن طولون رأى النبي صلى الله عليه
وسلم في منامه يحيط له المحراب ، فلما أصبح رأى النمل قد طاف بالمكان الذى
خطه له النبي . فبنى المحراب على خط النمل . وغلب عليه طوليا اسم محراب النمل .

وقد وصل إلينا المحراب الطولوني ، بعد عمارة السلطان لاجين ، في حالة
جيدة من الحفظ فأجرؤه لقديمة وزخرفته تكاد تكون كلها موحودة . ويلاحظ

(١) راجع CRESWELL Early Muslim Architecture ص ١٨ و ٩٨ و ٩٩ - ١١٥ و Becker der Islam ص ٣٢٩٢ و ٣٣٠ و RICHMOND: Mos. Architecture ص ٢٤ و ٥٢ - ٥٨ و SARRE UND HERZFELD: Archäologische Reise im Euphrat-und Tigris- Gebiet ص ٧٢

(٢) المخطوط ، ص ٢٦٦ - ٢٥٧

أن عمق تجويفه فى الجدران أكثر من عمق المحاريب الأخرى ، ويكتشف هذا التجويف من كل من جانبيه عمودان متلاصقان ومرتد أحدهما عن الآخر . وتيجان هذه الأعمدة صناعتها بيزنطية ، وبينها وبين الأبدان توافق وتناسب حسن . وأكبر الظن أنه لم يصنع من هذه الأعمدة خصيصا للمحراب إلا قواعدها . أما بقيه أجزائها فقد جمعت من أبنية قديمة . والتيجان الأربعة من الرخام المقرن . كل اثنين منها منشبهان . وصاعتها عاية فى الدقة والإبداع . تتجلى فى التزهير الموجود فى اثنين منها ، وفى عمل السلة والتوريق فى التاجين الآخرين مما يوهم الناظر أن ما يراه من الجص لا من الرخام .

وفى تجويف المحراب الكبير كسوة من ألواح من الرخام الملون فوقها نطاق من الصيفاء المذهبة . ولكن هذه الكسوة والصيفاء يرجع عهدهما الى زمن السلطان لاجين الذى جدد الجامع فى سنة ١٢٩٥ (٨٦٩٦ هـ) . وإذا استثنينا زخرفة المحراب القديم التى سيأتى الكلام عليها فانه لم يبق فى محاريب الجامع الطولونى ما يهمنى الآن الحديث عنه . ولنا نريد أيضا الكلام عن الذى عمل بالمسجد من عمارات وتجديدات ، وما حل به من صروف الدهر . ويكفينا أن نكرر ما ذكرناه من أن الجامع الطولونى قد احتفظ تقريبا بكل تصميماته الأولى ، وأصبح البناء الوحيد الذى توافرت فيه هذه الشروط فى مصر وسورية قبل العهد المائى . ويلخص الأستاذ برينجر (Briggs) أهميته لدى علماء الآثار فى العبارة التى ختم بها حديثه عنه ونصها :^(١)

"This absence of Arab monuments in Egypt and Syria prior to Ibn Tulun's mosque and for a century after its completion makes it all the more an architectural landmark, standing in splendid isolation"

(١) أنظر تاريخ ووصف الجامع الطولونى لمكوش ص ٨٧ وما بعدها .

(٢) أنظر : Briggs : Muh. Architecture ، ص ٦١ .

الفصل الثالث

العمارة الحربية والمدنية

كانت العاصمة التي شيدها أحمد بن طولون قصيرة الأجل ، وكان انتصار
الجلد العراقية بقيادة محمد بن سليمان إيذا بسقوطها بعد أن استأجروها ، وألقوا
النار فيها ، فما لبثت أن تهدمت أبنيتها ولم يبق منها إلا المسجد الجامع .

ونذكر في هذه المناسبة ما يذهب اليه بعض العلماء من المبالغة في أهمية تغيير
العواصم عند الشرقيين ، مفسرين بعوامل سياسية وسحرية ما تشعر به الأسرات
الملكية والأمراء من رغبة في هجر العواصم والقصور القديمة ، وبناء غيرها
لإقامتهم ، والواقع أن تغيير العواصم هذا ليس كثير الوقوع جدا في الشرق ،
وفضلا عن ذلك فانه مشاهد أيضا في الغرب قبل القرن التاسع عشر .

على أن هناك بناء آخر من العصر الطولوني لا يزال جزء منه قائما حتى اليوم ،
يؤيد ما نقله الينا مؤرخو العرب عن تقدم فن العمارة عند الطولونيين . ذلك
البناء هو قنطرة ابن طولون التي إذا استثنياها لا يبقى لدين من وثائق لدراسة
العمارة المدنية والحربية في عهد الأسرة الطولونية إلا ما كتبه المؤرخون
ومؤلفو الخطط . ولا سيما المقرئ الذي نقل ما تركه الذين سبقوه من مؤلفي
كتب الخطط : كالكندي ، وابن زولاق ، والقضاعي ، وابن دقاق .

(١) تاريخ : G. MARÇAIS : Manuel ، ج ١ ص ٤٠

(٢) أطر : مقال الأستاذ فيت G. WIET عن العلاقة بين الكندي والمقرئ ، في مجلة المجمع الفرنسي للآثار الشرقية

Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale ، عدد ١٢ سنة ١٩١٦

مدينة القطائع^(١) :

وأكبر الظن أن هناك أسبابا أخرى دعت ابن طولون إلى تشييد ضاحيته الجديدة . من ذلك غرامه بالعظمة والأبهة ، ورغبته في منافسة بلاط الخليفة العباسي .

(١) راجع الانتصار لأبي دقاق، ج ١ ص ١٦١ وما بعدها ؛ وحفظ المقرئ، ج ١ ص ٣١٤ وما بعدها .

(٢) قارن تأسيس العباسية عام ١٥٨ هـ في الأندلس و G. MARÇAT; Manuel ١٩٦٤ ص ١٠٤

(٢) راجع: Severus d'Hahmunain, ed. Everts (Patrol. Orient. tome V, fasc. 1) ص ١٦٨

ودائرة المعارف الإسلامية، مجلد ٨٧، الجزء الأول من النسخة القلمية.

وهي الدار التي بناها قائدهم صالح بن علي لتكون مقر الحكومة . وفي سنة ٧٨٥
(١٩٦ هـ) بنى الفضل بن صالح جامعاً . وتم بذلك تخطيط امضاحية الجديدة
التي عرفت بالعسكر ، والتي كانت تمتد في ذلك الوقت على شاطئ النيل قبل
أن تخسر مياهه عن المرتفع المشيد عليه جامع عمرو ، وتبتعد عنه تدريجاً نحو
خمسائة متر . ولم يكن القوم في ذلك الوقت يعدون العسكر جزءاً من القسطة .
بل كانوا يعتبرونها مدينة قائمة بذاتها ، كما اعتبروا القطائع بعد ذلك .

وظل أمراء مصر من قبل الخلفاء العباسيين يتزلون دار الإمارة بالعسكر ،
حتى قدمها أحمد بن طولون . فأقام فيها مدة غير أنه كان لا مفر له من التحول
عنها ، فان كثرة أتباعه وحاشيته وعظم البلاط الملكي الذي كان يسوى أن يشغله
ليفانحه به الخليفة نفسه — كل ذلك دعاه الى أن يبني حاضرة تليق به .

بحث الأمير إذاً عن مقر جديد للملك ، ووقع اختياره على المكان الواقع
في سفح جبل يشكر ، فأمر بحرق ما فيه من قبور اليهود والنصارى ، واخطط
موضعها عاصمته الجديدة الى الشرق من العسكر . واشتهر اشرق من القسطة .
حيث يوجد الآن قره ميدان ، والمنشية ، وميدان صلاح الدين .

وكانت العاصمة الجديدة مثل سامرا ، فيها قطيعة لكل طائفة من طوائف
السكان ، أقطعهم الأمير إياها حين قسم الخطط بين جنسده ورجاله ومن
احتاجوا اليهم من صناع أو تجار ، فصارت كل فصيلة منهم تضم من السكك

(١) واجمع : الانتصار لابن دقائق ، والخطط الجديدة لم : شامبارك ، ر : SALMON : Etude sur la
topographie du Caire في الجزء السابع من Mémoire p.p. les membres de l'Inst. franç. d'Arch.
Orient. au Caire.

(٢) أنظر : خطط القريش ، ج ١ ص ٣٠٤

من تجمعهم راحة الجنسية أو راحة العمل . وأصبح اسم القصر على مدينة ابن طولون ، بيد أنه كان معروفا كل المعرفة فى سامرا ، حيث كان يطلق على أحياء العامة ، أو بالحري على المدينة كلها ، اللهم إلا القصور الملكية . وكانت كل قطعة تعرف باسم من سكنها ، فكانت هناك قطعة الروم ، وقطعة السودان ، وقطعة البزازين ، وقطعة الجزارين ... الخ . وقد نقل الينا بعض مؤرخى العرب ، ولا سيما من كتب منهم فى الخطط ، أحداث أخرى تؤيد الصلة بين عمارة مدينتى القطائع وسامرا .

وإن كانت القصور الطولونية قد تحربت وعفت آثارها فإن أكبر الظن أن مهندسيها نحوا فى بنائها نحو قصور الخلفاء فى سامرا ، كما فعل أيضا المهندسون الذين بنوا فى أفريقية مدينة العباسية عاصمة بنى الأغلب .

وكان لقصر أحمد بن طولون عدة أبواب كبيرة ، لكل باب منها اسم يدل أحيانا على الجهة التى يؤدى إليها ، أو على نوع الخدم الذين اختصاصوا به . وكان هذا كله متبعا فى قصور سامرا .

أما أهم أبواب القصر الطولونى : فباب الميدان ومنه كانت يمر الجند ، وباب الخاصة للقرئين من الأمير ، وباب الصوالة يؤدى الى الميدان الذى جعل لهذا الضرب من الرياضة ، وباب الحرم ولا يدخل منه إلا امرأة أو خادم نصى ، وباب الصلاة . يوصل الى جامع ابن طولون ، وباب الجبل تشرف عليه تلال المقطم ، وباب الساج نسبة الى الخشب الذى اتخذ منه ،

(١) راجع : J. MARÇAIS : MANUEL ، ج ١ ص ٤١ و KÜHNEL : Die islamische Kunst

وباب دعناج وباب الدرmon نسبة الى حاجيين كانا يجلسان عندهما ، وباب السباع نسبة الى سبعين كبيرين من المجلس كانا على جانبيه^(١) .

وقلد ابن طولون سامرا فيما اتخذ له قصره من ميدان كبير للعب الصوالة^(٢) . وجاء بعده ابنه نهارويه فأخذ عن تلك العاصمة العراقية حدايقها الغناء ، إذ زرع أنواع الرياحين ، وأصناف الشجر ، وأحضر كل صنف من الشجر المطعم العجيب ، وغرس فيه الزهور ، ثم بنى برجا من خشب الساج المنقوش اتخذ له يقوم مقام الأقفاص ، وبلط أرضه ، وجعل فيه جداول يجري فيها الماء المدبر من السواق ، وسترح فيه أصناف الطيور ذات الأصوات الجميلة .

وشيد نهارويه في بستانه هذا بيتا سماه بيت الذهب^(٣) . ويحدثنا المقرئ عن جدرانه أنها كانت مطلية بطبقة من الذهب ، فيها نقوش اللازورد ، كما بنى في قصره الكبير قبة سماها الدكة ، وجعل لها الستر الذي يقي الحر والبرد . فيسدل ويرفع حسب الحاجة ، وكان نهارويه يكثر من الجلوس في هذه القبة لبشرف منها على جميع ما في داره وعلى البستان والصحراء والنيل والجبل وجميع المدينة .

ويذكر المقرئ أيضا أن نهارويه جعل بين يدي قصره الكبير حوضا (مربعة) ملاء زنبقا ويذكرنا ذلك بالحوض الذي كان يزين قاعة الاستقبال

(١) حطط المقرئ ، ج ١ ص ٣١٥

(٢) قارن : SCHWARZ : Die Abbassidische Residenz, Samarra ، ص ٢٢٢ ر : L. MERICIER
La chasse et les sports chez les Arabes ، ص ١٨١ وما بعدها ، والخطط التوقفية لملء شا مبارك ج ١٢ ص ٢١ وما بعدها .

(٣) قارن : LE STRANGE The Lands of The Eastern Caliphate ، ص ٢٨٤ و ٢٨٨ ر : S. LAKE POOLE : The Art of the Saracens ، ص ٧٦

فى قصر الخليفة بمدينة الزمراء ، ويرى عمود أن اسبب الذى حدا بالأمير الى عمل هذا الخوض أنه كان مصابا بالأرق ، فأشاروا عليه بالتكيس ، ولكنه أنف من ذلك قولا : لا تسبب أن يصع أحد يديه على يدي ، فأمره الطبيب أن يتخذ هذه البركة وطولها خمسون ذراعا فى مثلها عرضا ، وملاؤها من الزئبق وجعل فى أركانها سككا من فضة فى زناير من حرير فى حلق من فضة ، وعمل فرشاً من آدم يحشى بالريج حتى ينتفخ ، فيحكم حينئذ شدة ، ويلقى على تلك البركة الزئبق ، ويشد الزناير الحرير التى فى حلق الفضة ، وينزل حمارويه فينام على هذا الفراش ، فلا يزال الفراش يرتج ويحرك بحركة الزئبق ما دام عليه . وكان يرى لهذه البركة فى الليل المقمرة منظر عجيب اذا تألف نور القمر بنور الزئبق .

ولما نعرف تماماً المصدر الذى أتى منه حمارويه بالزئبق لبركته هذه ، ولكن أكبر الظن أنه أتى به من بلاد فارس التى أمدته أيضا بكثير من أنواع السجور .

ومع أننا لا نشك فى أن المقررى قد بالغ فى الوصف الذى نقله إلينا كل المبالغة وأغرق فيه أيماء إغراق ، فانا لا نستطيع أن نشك فى صحته إطلاقاً ، لا سيما والمعروف أن لعمدة كانوا يعتنون فى موضع البركة بعد تحريكها على بقايا الزئبق الذى كان يملؤها .

(١) « H. TERNER : L'art hispano-mauresque » ص ١٠٢

(٢) « Le Strange : ibid » ص ١٠٢

(٣) راجع : « Lane-Poole : History of Egypt in the Middle Ages » ص ٧٥

و « Salmon : Topographie du Caire » ص ٨

ومهما يكن من شيء فإن ضاحية القطائع لم تبق طويلا مقر الأمير وحشمه ورجال حكومته فحسب ، بل ما لبث أن اتسع نطاقها ، وزادت عمارتها ، وأصبحت مدينة كبيرة زاهرة ، وأنشئت فيها المساجد الجميلة والحمامات ، والأفران ، والطواحين ، والشوارع ، والحوانيت ، وغير ذلك مما يصفه لنا المؤرخون وأصحاب كتب الخطط .

أما العمارة المدنية الخاصة في العصر الطولوني ، فإن آثارها تكاد تكون قد عفت كلها ولم يبق لنا شيء للاستدلال به على بعض قواعدها وأصولها ، اللهم إلا أطلال منزل طولوني عثر عليه أثناء أعمال الكشف والتنقيب التي قامت بها دار الآثار العربية في صيف سنة ١٩٣٢ بالتلال المجاورة لأبي السعود .

وقد كشفت حفائر دار الآثار عن جدران جزء من دار كبيرة بالآجر ، وعليها زخارف من الجص على النحو المتبع في سامرا ، وفي الجامع الطولوني . وفي اعتقادنا أن هذه الزخارف كانت تغطي الأجزاء السفلية من الجدران ، وليست الجدران كلها من أسفلها إلى آخر ارتفاعها كما زعم بعض الكتاب . ومهما يكن من شيء فإن ما بين هذه الزخارف الحصية وبين زخارف سامرا من قرابة واضح جلي . ولست نذهب إلى أن زخارف البيت الطولوني مطابقة تماما لأي زخرفة من الزخارف التي وجدها الأستاذ هرتزفيلد (Herzfeld) في سامرا ، ودرسها في كتابه : (Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik) ، ولكن لا يستطيع أحد أن ينكر أنها كلها من أسرة الزخارف التي أصطلح على تسميتها زخارف الطراز الأول من سامرا .

(١) "ظر المادح المحفوظة لدار الآثار العربية من الزخارف الحصية التي عثر عليها في أطلال هذا البيت .

هذا وقد كان أول ما كشف من جدران هذه الدار الطولونية حائط تعلو زخارفه الجصية كتابة كوفية بارزة ، نصها الشهادتان ، مما يدل على أنه كان جدار محراب . وعلى كل حال فإن الشبه بينه وبين محراب في الجامع الطولوني لا يدع محالا شك في صحة هذا الاستنتاج . وفي نسخة الدار في عصر الطولوني . ويؤيد ذلك سائر الزخارف .

وقد وجدت في أنقاض هذا البيت الطولوني قطع من الجص عليها زخارف بارزة ، تذكرنا بأخرى في الأجزاء العلوية من جدران دير السرياني ، بوادي النطرون ، الذي ستأتي الإشارة الى زخارفه^(١) . أما رسم البيت الطولوني ، ففسود فيه أيضا التقاليد العراقية ، أو بالحرى الساسانية التي اتخذها مهندسو العراق ، ولا سيما في ساحرا عاصمة الخلافة — وليست متفرقة الخلفاء العباسيين كما كتب أحد الزملاء^(٢) ! — والتي أخذها عنهم كثير من الأقاليم الاسلامية الأخرى . ويتلخص هذا النظام في قاعة طولها أكبر من عرضها ، ويكتنفها من جانبيها حرتان . فيتحد المجموع شكل T في البعات الأوربية . ويرين انشاء المكشوف فسقية تغذيها مياه تجري في أنابيب من الفخار ، على النحو المتبع في أكثر البيوت التي كشفها في أطلال مدينة القسطنطينية المرحوم علي بك بهجت^(٣) .

على أن هذا النظام قديم كما ذكرنا ، عرفه الفرس في عهد الأسرة الساسانية ، وظهر في قصر شيرين^(٤) آخر الأبنية العظيمة التي تمت في عهدها ،

(١) راجع مقال الأستاذ F. UVY في مجلة der Islam صحيفة ٧١ ويصده من الجزء السادس .

(٢) أطروحة دايو من ١٩٣٢ من مجلة أملاك ، ص ٩١٤ - ٩٢٠

(٣) قارن ما كتبه الأستاذ O. MARCOT في Nouvelle histoire universelle de l'art (publ. par MARCOT ADHERT)

٢١٢ - ٢١١ ص ٢٠١

(٤) راجع كتاب حفريات القسطنطينية لعل بك بهجت والمصور

(٥) ١ - ٢ : Le BRIL - Ukhud ٢ : ١١١ ص ١١١

والذى شيده فى العراق العجمى كسرى برويز أمبراطور إيران بين سنتي ٥٩٠ و ٦٢٨ . ثم ظهر النظام نفسه فى قصر الأخيضر^(١) الذى بناه العباسيون فى القرن الثامن . ثم فى قصور سامرا ، وانتقل منها الى مصر ، ومن هذه الى شمال أفريقيا حيث اتخذها البربر الخوارج^(٢) (Sedrata) .

ويجدر بنا قبل أن نختم الكلام على البيت الطولونى أن نشير الى أنه تبادر الى الأذهان حين الاكتشاف أن هذه الأطلال وبما كانت أنقاض دار الإمارة ، ولكن لا يستطيع أحد أن يجزم بصحة ذلك ، نظرا الى أن مساحة البيت صغيرة لا تليق بدار للحكم ، وإن كان ما فيه من زخارف جصية يرجح أن يكون صاحبه من ذوى الجاه واليسار .

وأما العمارة الحربية فى العصر الطولونى فإنه لم يبق من آثارها ما نستطيع به دراسة لحظ التي اتبعها أحمد بن طولون واسمه سمرويه فى تحصين لقطاع والفسطاط وغيرها من المدن التي كانت معرضة لأن تكون ميدانا للقتال ؛ بيد أننا نعلم أن ابن طولون لم يرد أن يجعل القطاع مركزا لمقاومة الحدد من قاموا من العراق لإخضاعه ؛ بل اتخذ فى جزيرة الروضة حصنا رأى أن يجعله معقلا لمسأله وحرمة ، اذا أفلح موسى بن بغا وجنوده فى دخول مصر .

وقد أشار محمد بن داود^(٣) الى ذلك فى إحدى قصائده التي يهجو فيها ابن طولون فقال :

بنى الجزيرة حصنا يستجن به بالعسف والضرب والصناع فى تعب

(١) أنظر : Bell : ibid ، ص ١٦٨ و Bell : Amurath to Amurath ، ص ٢٥٠

(٢) راجع : G. MARQUAIS - Manuel ، ص ٥٨ ، ٥٩ ، ٨٢ ، ٨٣

(٣) راجع : ZAKY M. HASSAN : Les Tulunides ، ص ٢٧

له مراكب فوق النيل راكدة فما سوى القار للنظار والخشب
يرى عليها لباس الذل مذ بنبت بالشط ممنوعة من حزة الطلب
فما بناها لغزو الروم محسبا لكن بناها غداة الروع للهرب^(١)

وحسبنا نريد أن ننقل الى الكلام عن زخرفة طولونيين قبل أن نتحدث قليلا عن الأبنية التي شيدوها للشفعة العامة ؛ فان مثل هذا الحديث لازم اذا أردنا أن نحيط بمبلغ تقدم العمارة في عهد أي أسرة من الأسرات الملكية في الاسلام ، وذلك لأن الاهتمام بتشيد هذه الأبنية لم يكن عاما بين الأمراء ، فضلا عن أن من الأبنية المذكورة ما كان تحفة فنية تستحق الإعجاب .

قناطر ابن طولون — شيد ابن طولون في الجهة الجنوبية الشرقية من القناطر قناطر للياه لا تزال بعض عقودها قائمة ، وكان الماء يسير في عيونها الى القناطر . وقد جرى المؤرخون وكتاب الخطط على سبيلهم في نسخ الأساطير والنوادر ، فزعم القضاعي والمقرئزي وغيرهما أن السبب في بناء هذه القناطر ، أن ابن طولون خرج ذات يوم ومعه بعض حشمه وعسكره ، فم تقدمهم ، فمر وقد كده العطش بموضع فيه مسجد صغير ، اسمه مسجد الأقدام . وكان في المسجد خياط فقال يا خياط : أعندي ماء ؟ فقال نعم . فأخرج له كوزا فيه ماء ، وقال : اشرب ولا تمتد ، يعني لا تشرب كثيرا . فتبسم أحمد بن طولون ، وشرب فمد فيه حتى شرب أكثره ، ثم ناوله إياه وقال : يا قتي سقيتنا وقلت لا تمتد ؟ فقال نعم أعزك الله — موضعنا هذا منقطع ، وانما أخيط جمعتي

(١) أسطر : كتاب الولاية والشفاعة للكندى ، ص ٢١٨ — ٢١٩

(٢) دارن : Li Marçais : Manuel ، ص ١٠١

حتى أجمع ثمن راوية فقال له : والماء عندكم ههنا معوز ؟ فقال نعم . فمضى أحمد بن طولون فلما وصل إلى داره ، قال : حيثوني بنخياط في مسجد الأقدام . فسرعان ما جاءوا به وقال له الأمير سر مع المهندسين حتى يحطوا عندك موضع سقاية ، ويمجروا الماء ، وهذه ألف دينار خذها . وابتدأ في الاتفاق وأجرى على النخياط في كل شهر عشرة دنانير ، وقال له : بشرني ساعة يجري الماء فيها ، فخذوا في العمل . فلما جرى الماء أقاله مبشرا فقلع عليه ، واشترى له دارا يسكنها . وكان قد أشير على الأمير بأن يجري الماء من عين أبي خليل فقال : هذه العين لا تعرف أبدا إلا باسم أبي خليل . وأنى تريد أن أستنبط بئر . فعدل عن العين إلى الشرق ، فاستنبط بئر ، وبني عليها القناطر ، وأجرى الماء إلى الحوض الذي بقرب درب سالم .

والظاهر أن بناء هذه القناطر تطلب مجهودا كبيرا ، وأنها كانت من المتانة والإبداع بمكان كبير . ولا غرابة أن أشير إليها سعيد القاص في عدة أبيات من قصيدته التي رثى بها الدولة الطولونية . ومن هذه الأبيات قوله :

بناء لو أن الجحى جاءت بمثله لقليل لقد جاءت بمستفطع نكر^(١)

وروى المقرئ أيضا أن أسرة المادرائيين الشهيرة عملت على إنشاء مثل هذه القناطر ، وأنفق أفرادها الأموال الكثيرة في سبيل ذلك دون أن يصلوا إلى تحقيقه .

وقناطر بن طولون مبنية بأجر يماثل في الشكل والحجم آجر الجمع لطلونى . وأما عقودها فستينية أرض . كما يظهر بالرغم مما عمل فيها من إصلاحات متأنرة .

(١) خط المقرئ ، ج ٢ ص ٢٥٧

(٢) خط المقرئ ، ج ٢ ص ٢٥٨ ، وثبات الولاية والقضاء للكندي ، ص ٢٥٥

والمعروف أن الذى تولى لابن طولون بناء هذه العيون هو المهندس النصرانى الذى شيد له بعد ذلك المسجد الجامع . وروى المقرئى أن هذا المهندس كان قد رأى فى اليوم السابق لافتتاح هذه العيون موضعا يحتاج الى قصرية حير وأربع طوبى فبادر الى عمل ذلك . وفى اليوم التالى أقبل أحمد ابن طولون بمنتج القناطر فأنحه كل شىء . ثم أقبل الى الموضع الذى فيه قصرية الخير . وحدث أن غاصت يد القرس فى الخير لطلوبته ، فبكى ابن طولون ، وظن هذا أن المهندس دبر له مكروها ، فأمر به فشق عنه ما عليه من الثياب وضربه بحسنة مسوط وأمر به الى المطبخ حيث بقى الى أن بلغه حديث الجامع ، وعرض على الأمير أن يبنيه له بلا عمد إلا عمودى القبلة .

وهذه القناطر التى شيدها ابن طولون تذكرنا بما عمله فى أفريقية أمراء بنى الأغلب من عيون وبجائر تحضر الماء الى مدينة القيروان من المرتفعات المحيطة بها .

البهارستان — أما المستشفى الذى شيده ابن طولون ، فلم يصل اليها منه شىء . كما أن من تكلموا عنه من المؤمنين لم يتعرضوا لرسمه أو تخطيطه ، فهم يكتفون بأخبارنا أن أول من أسس دور المرضى فى الاسلام هو الخليفة الوليد ابن عبد الملك . وأن ابن طولون شيد بهارستانا فى العسكر ، (وبس لمقصود هنا بهارستان أن يكون وقتما على المصابين بالأمراض العقلية) وأنه شرط أن لا يعالج فيه حدى ولا مملوك وأنه عمل حمامين لبهارستان : أحدهما للرجال ، والآخر للنساء . وشرط أنه اذا جرى بالعليل تنزع ثيابه وعقته . وتحفظ عند أمين

المارستان، ثم يلبس ثياب المستشفى، ويبدأ في علاجه حتى يبرأ، فإذا أكل فوجا ورغبنا أمر بالانصراف، وأعطى ماله وثيابه.

وكان ابن طولون نفسه يركب في كل يوم جمعة، ويتفقد خزائن المارستان وما فيها، والأطباء والمرضى، فقال له مجنون مرة إنه يشتهي رقانة، فأمر له بها، ولكن المجنون غافله ورمى بها في صدره. فأمرهم ابن طولون أن يحتفظوا به، وأقلع عن زيارة المارستان^(١).

هذا وقد روى المؤرخون أن ابن طولون حبس على مسجده الجامع وقاطره ومارستانه دخل بعض الأئمة، ولعل ذلك بدء نظام الوقف^(٢) الذي نعرف أهميته في الحياة الاجتماعية للإسلام. وفي اردھار فنونه أو انحطاطها حسب ما يتوفر من المال للاتفاق عليها.

(١) راجع: خطط المقرري، ج ٢ ص ٢٠٥ وكتاب الزلافة والقصة الكلى، ص ٢١٦ والانصار لابن دق، ج ٤ ص ٩٩ و Ahmad Issa Bey. Histoire des Bimaristans à l'époque islamique ص ٢٢ - ٢٣

(٢) راجع: GAUDEFRY-DEMOMYNE: Les institutions musulmanes، ص ١٦٨ وما بعدها و A. SKKALY: Le problème des wakia en Egypte و مادة وقف Wakf في دائرة المعارف الإسلامية وما شير اليه كاتبها من مراجع.

الفصل الرابع

زخرفة المباني

إن تأثير الصناعة العراقية والفن الذي ازدهر في سامرا على الفن الطولوني أظهر ما يكون في هذه الناحية، أي في الزخارف التي وصلت إلينا في المسجد الجامع، أو في المنزل الطولوني الذي سبق الكلام عليه.

والواقع أنه من الصعب أن نسلم بصحة الرأي الذي ذهب إليه الأستاذ هرتزفيلد (HERZFELD) منذ خمسة وعشرين عاماً في مقاله عن قصر المشتى^(١) (Genesis der islamischen Kunst und das Mschatta Problem)؛ فإنه بعد أن درس عدة زخارف طولونية، وحللها تحليلاً دقيقاً، رأى أن موطن هذه الزخارف ومكان نشأتها إنما هو القطر المصري نفسه. فهذه الزخارف في رأيه حرة لا يتجزأ من مجموعة لها خصائصها ولأصل في صحتها راجع إلى صناعة الحفر على الخشب. واستشهد الأستاذ هرتزفيلد على صحة نظريته هذه بالأخشاب المحفورة التي كانت محفوظة في ذلك الوقت "تقسم القبطي بالمتحف المصري، وبالأخشاب الموجودة بدار الآثار العربية، وبعده كائنات قبطية". وكان الدكتور هرتزفيلد كبير الأيمان بهذه أسطورة مما تدل عليه عبارته الآتية:

"Es ist kein Zweifel, die Ornamentik der Ibn Tulun-Moschee und ihr ganzer Formenkreis ist in Aegypten bodenständig. Sie ist die entwickelte aber noch spezifisch aegyptische Arabeske".

(١) مجلة der Islam الأول سنة ١٩١٠

(٢) انظر: HERZFELD: ibid، ص ١٨

ولسنا ننكر أننا نستطيع أن نكشف عن أصول قبطية في العنصر الهندسي من الزخارف الطولونية ، ولكننا نقول بأن مصدر العناصر الأخرى من هذه الزخارف هو الفن العراقي في سامرا . ولعل أكبر دليل على صحة قولنا هذا أن الدكتور هرتزفيلد نفسه لم يفتنه أن يلاحظ الشبه والعلاقة بين الزخارف الطولونية وبين الزخارف التي كان له ولزميله الدكتور رزه (Dr. Rzeha) نخر كشفها في سامرا بعد كتابة مقاله المذكور^(١) .

على أن هناك عالماً آتراً من علماء الآثار الإسلامية ، هو الدكتور فلوري (Dr. S. Flury) . درس زخارف الجامع الطولوني ، وعلاقتها بزخارف سامرا دراسة دقيقة ، والنتيجة التي وصل إليها هي عكس ما وصل إليه الدكتور هرتزفيلد ، أو قل تخالفها كل المخالفة ، فإن سامرا لم تكن قد كشفت بعد حين كتب هرتزفيلد مقاله السابق .

والأستاذ فلوري يذهب إلى أن الزخارف الطولونية مأخوذة عن الزخارف العراقية في سامرا ، وهو شديد التعلق بهذه النظرية ، كبير الإيمان بأن كل ما في الجامع الطولوني من زخارف مصدره مدينة المعتصم^(٢) :

"In ornamentaler Hinsicht ist die Moschee Ibn Tulun durchaus von Samarra abhängig".

وبالرغم من أن أكثر علماء الآثار الإسلامية يطمثون إلى نظرية فلوري Flury . ويصدقون بما وصفت إليه أبحاثه ، فإن عينا أن لا يعتقد بأن كل

(١) E. Herzfeld: Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik.

(٢) راجع : S. Flury: Samarra und die Ornamentik der Moschee Ibn Tulun في صحيفة ٢٢١ وما بعدها بالعدد الرابع من مجلة der Islam

ما عرّفه الطولونيون من زخارف ، إنما نقلوه عن العراق ، فإن فى زخارفهم عناصر لا يستطيع اشك أن يعرض بسببها الى فنون الهندىستية والقبطية . فضلا عن أن هناك عناصر أخرى تكاد تكون من خصائص العصر الطولونى بالرغم من وجود علاقة كمية أو صغرية تربطها بالفنون المذكورة . و بالطرز الثلاثة التى قسم إليها ما وجد فى سامرا من زخارف جصية أو خشبية^(١) .

وجدير بنا أن نذكر فى هذه المناسبة أن تقسيم زخارف سامرا الى الأقسام الثلاثة المعروفة (الأول والثانى والثالث) لم يكن يوافق النظام المنطقى . أو الترتيب التاريخى . فكان الطراز الثالث مثلا هو أقدمها عهدا ، ومن ثم أصبح الدكتور كويل (DR. KUEHL) ومساعدوه فى القسم الاسلامى من متاحف برلين يميلون الى عمل تقسيم آخر على قاعدة "تقسيم القديم . مع مراعاة الترتيب التاريخى . وإضافة طراز رابع . وأصبحت الزخارف بعده تنقسم الى طرز أربعة .

طراز A (الطراز الثالث قديما) ، وفيه زخارف نباتية عميقة الحفر .

طراز B (الطراز الثانى قديما) ، وهو طرز الانتقال .

طراز C (الطراز الأول قديما) ، وفيه زخارف هندسية بسيطة أو نباتية

تقليدية جدا وحفرها يميل مع انحناء .

طراز D (الطراز الأول قديما) ، وفيه زخارف هندسية أكثر غنى

وتعقيدا وحفرها يميل مع انحناء^(٢) .

(١) نارت : Muzon : Manuel ، ج ١ ص ٢٢٢ وما بعدها ، و Franz-Pacha : Die

Baukunst des Islami ، ص ١٠ ، و Owen Jones : Grammar of Ornament ، ص ٥٧

واللوحة رقم ١٣

(٢) أنظر : اللوحات رقم ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥

ومهما يكن من شيء فالتنا إذا استثنينا الألواح والخشوات الخشبية المنقوشة، التي كانت تدخل في تركيب الأبواب أو الأسقف أو النوافذ، وجدنا أن جل ما نعرفه من الزخارف الطولونية محفور في الجص . ولا غرو فإن صناعة الحفر على الجص قديمة ، برع فيها الفرس^(١) ، وورثها المسلمون فبلغوا فيها شأوا بعيدا ، على أن وجودها في عهد الساسانيين يؤيده ما هو محفوظ في متحف برلين وفي متحف المتروبوليتان بنيويورك من نقوش بارزة في الجص تمثل رسوما هندسية ونباتية يمكننا اعتبارها المثال الذي أخذت عنه وبدأت منه الزخارف العراقية في سامرا (أنظر اللوحة رقم ١) .

والمعروف أن استعمال الجص في زخرفة الأبنية الدينية والمدنية في سامرا، بلغ من الشيوع درجة أصبحت بسببها الزخارف الجصية خاصة من خواص هذه العاصمة العباسية . وليس غريبا أيضا أن يظهر تأثيرها على الطولونيين في اختيارهم الجص لتزيين أبنيتهم وزخرفتها .

والزخارف الطولونية كبقية الزخارف الإسلامية تستمد أكثر عناصرها من الأشكال الهندسية . ومن الرسوم النائية التقليدية حينما ، أو التي تقرب من الطبيعة حينما آتت^(٢) . أما تصوير المخلوقات الحية فقليل الظهور .

(١) راجع : KUNNEL : Die islamische Kunst ، ص ٣٩٥ و ٤٢٧ وما بعدها ؛ و DIMAND : Handbook ، ص ٨٢ وما بعدها ؛ و SARRE : Figürlicher und ornamentaler Wandschmuck der Spätsassanidischen Zeit (Berliner Museen, Berichte aus dem Preussischen Kunstaammlungen, Heft I, 1928) ، ص ٢ وما بعدها ؛ و CRESWELL : Early Muslim Architecture ، ص ١٣٧ و ٢١٢ و H. SCHMIDT : L'expédition de Crésophon en 1931-1932 و Syria سنة ١٩٣٤ لوحة رقم ٢١ (٢) أنظر : M. DIMAND : Handbook ، ص ١٢ - ١٦ ؛ والفصل الأول من كتاب GABRIEL-ROUSSEAU

OWEN JONES : Grammar of Ornament ؛ و L'art décoratif musulman

وقد وصف لنا المقرئى التماثيل التى اتخذها حمارويه لنفسه ولحظاياه ، ولم يصل اليها شئ منها .

أما الكتابة فلا تلعب فى الزخرفة الطولونية دورا يستحق الذكر . ومع ذلك فستعرض لها عند الكلام عن الأخشاب المنقوشة .

ولعل فى المسجد الطولونى من الزخارف أنواعا تمثل أكثر ما عرف فى هذا العصر من زخارف جصية .

فواجهات البوائك التى تحيط بالصحن من جوانبه الأربعة تزينها سرر (rosaces) من الجص ، لكل منها إطار مثنى ، وأغلبها محفور حفرًا عميقًا . وهى على نوعين ليس بينهما كبير اختلاف .

والطدقات الصغيرة التى تعلو الأرجل أو الدعام تحف بكل منها سرتن كبيرتان : واحدة على اليمين ، والأخرى على اليسار . وتحيط بأكثر هذه السرر إطارات مستديرة واثنان منها مرسومتان داخل مربعين ، وليست هذه السرر من نوع واحد . وإنما رى فيها تنوع كبير على الرغم من بساطتها . وأوراقها تارة تكون مدببة وتارة مستديرة الأطراف . وعلى كل حال فإنها إن لم تكن ترجع الى عصر الطولونى نفسه فهى منقولة بأمانة واثنان عن أصل يرجع الى هذا العصر .

ولنا نجهل أن رسم مثل هذه السرر كان شائعاً فى الفنون الهلنستية والعراقية والساسانية ، وهو يذكر بالسرر الكبيرة الباردة على جدران قصر المشتى .

(١) أنظر : تاريخ وصف الجامع الطولونى لـ كوش ، ص ٦٦ شكل ١١

(٢) قارن : HAUTECEUR ET WIST : Mosquées ، ص ٢١١ ر LANS-POOLE : The Art

of the Saracens ص ٨٩

التي يرجع عهدها أيضا الى أوائل العصر الاسلامي والمحفوطة الآن بالنقسم الاسلامي في متاحف برلين^(١) .

وهناك صف من طاقات أخرى تدور حول جدران المسجد الأربعة ، عقودها ستينية مرفوعة على عمد قصيرة متخذة في البناء نفسه ، ومركب على هذه الطاقات شبابيك من الحصن مخزومة على أشكال هندسية . وأكبر الظن أن أغلب هذه الشبابيك الحصية يرجع الى بعد العمارة التي قام بها في الجامع الطولوني السلطان المملوك حسام الدين لاجين في القرن الثالث عشر . وقد لفت هرز باشا (HERZ PACHA) النظر الى ما يؤيد هذا من شبه بين زخرفة هذه الشبابيك وزخرفة مدفن قلاوون .

والظاهر أن الأستاذ كريزول (CRESWELL) وفق الى كشف أربع طاقات زخرفة شبابيكها الحصية القديمة دوائر متشابكة ، نرى مثلها في زخرفة مواطن العقود ، ومن ثم اعتقد الأستاذ أنها ترجع الى العصر الطولوني^(٢) .

وفي واجهات الأقواس زخارف تحيط بفتحاتها ، ويتصل بعضها ببعض فوق تيجان العمد التي تحف بأركان الدعائم . فتكون طرازا قوامه فرع نباتي يحيط بزخارف نباتية مازا فوقها تارة وتحتها تارة أخرى . وبين الفرع الصاعد والفرع النازل ورقة شجر يخرج من أسفلها خطان لوليين . ينتهيان بورقة عنب من أعلى ، وعقود عنب من أسفل . والملاحظ أن ورقة الشجر يكون مشوها من الجهة السفلى دائما ، فهي لا تبدأ إذن عند ملتقى الفرعين النباتيين إلا حين يكون

(١) انظر : من لوحة رقم ٦٢ الى لوحة رقم ٧٨ من CRESWELL - Early Muslim Architecture

(٢) راجع : تاريخ ووصف الجامع الطولوني لمكرش ، ص ٥٨ و ٥٩ ، واللوحة رقم ٩٤ و The Art of Egypt

through the Ages ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦

المتناوئهما في الجهة استل . ومهما يكن من شيء . قد الصبغة الزخرفية في هذا الطراز (frise) تذكرنا بما نعرفه من الزخارف في سامرا ، فعنقود العنب وورقه ، والخطوط السوية على شكل حرف « ن » ، والثقوب المستديرة في روايا أوراق الشجر ، كل هذا معروف لنا في الزخارف العراقية سامرا .

والطراز الذي يدور تحت السقف قوامه شبه وريقات شجر (folioles) مرسومة بخطين ، وتربطها من أسفل دوائر غير كاملة . وأقطار هذه الوريقات مبيبة بمرور عمودية . وفي مركز كل من هذه الدوائر غير الكاملة نقطة محروزة حرا عميقا في الجص . كما يوحد تقطعان محزوزان في الحافة العليا بين قتي كل وريقتين . وفي دار الآثار العربية قطعة محفوظة من هذا الطراز الذي نجده أيضا في زخارف البيوت العراقية في سامرا .

ويؤكد الدكتور هرتزفيلد أن زخرفة هذا الطراز موجودة في مصر منذ العصور القديمة ، وأنها لم تبحر قط . ولما نرى أن ذلك مابعا من الإطعشان إلى القول بأن الطولونيين أخذوها فيما نقلوه عن فنون العراق .

والواقع أن الدكتور هرتزفيلد كان يدح في القول بأن الفن الطولوني مأخوذ عما ازدهر في مصر من الفنون في العصرين القبطي والفرعوني . وكانت إلحاحه هذا في مقاله الذي أشرف عليه ، والذي كتبه قبل أن يتاح له أن يكشف أطلال سامرا . ومهما يكن من شيء فإنه ليس من الغريب أن

(١) أشار الأستاذ فلوري FLURY إلى أنه الموجود بين هذه الزخارف وبين شريط الزخرفة السري في التمثال المحفوظ بدار الآثار العربية من المهراب الجص الذي كان موجودا في ضريح يحيى النسي . قارن : S. FLURY: Ein Stück- mihrab des IV. (X) Jahrhunderts, Beiträge zur Kunst des Islam, Festschrift Sarre zur Vollendung seines 60 Lebensjahres, Herausgegeben von E. KÜHNEL (Jahrbuch der deutschen Kunst, 1925) ص ١٠٧ وما بعدها .

ترى فى الزخرفة الطولونية عناصر قديمة أو قبطية ، إذ لا شك فى أن الفنون القديمة والبيزنطية هى المصدر الذى نقل عنه نقط كثيرًا من أصول زخرفته كورق الكرم ، والخطوط اللولبية ، والخطوط الهندسية المشككة (١) ، وغير ذلك ، بينما تسربت هذه الفنون الى الزخارف الإسلامية حيث نجد آثارها واضحة فى زخارف المسجد الأقصى ، وقبة الصخرة ، وقصر المشتى ، وقصر عمرا ، ثم فى أبنية سامرا .

أما الطراز الذى يحيط بطاقات المسجد فقوامه زخرفة قديمة عرفها وادى النيل منذ العصر الفرعونى ، وظلت معروفة فيه فى عصر الفاطميين والمماليك ، وهى مكونة أيضا من شبه وريقات شجر مدببة من أعلاها ، ولها قسيان مستديران من أسلفها ، وفى وسطها حز عمودى . وقد كانت هذه الزخرفة معروفة فى اليونان حيث تظهر على الأواني الحرفية المتأثرة « شرقى » صنعها وظهرت بعد ذلك فى الفن البيزنطى ، ثم فى سامرا حيث كانت فيها أقرب الى الطبيعة منها فى الزخارف الطولونية .

ومهما يكن من شئ ، فقد استنح الأستاذ فبورى من تحميمه الزخارف الطولونية والعراقية أن مصر رثت فى العصر الطولونى ازدهار جميع طرز الزخرفية . نى ظهرت فى سامرا ، والتي اجتمعت كلها فى بناء واحد هو الجامع الطولونى .

(١) راجع : STRZYGOWSKI : Koptische Kunst ؛ و DUTHUIT : La Sculpture Copte ؛ و KENDRICK : Cata- ؛ و SOMER & CLARKE : Christian Antiquities in the Nile Valley ؛ و O. von FALK : Kunstgeschichte ؛ و logue of Textiles from Burying Grounds in Egypt ؛ و der Seidenweberei ؛ و دليل المتحف القبطى لمصر ، ص ١٨ - ٢٤ - ٢٥ .

(٧) راجع : HAUTEBOUR ET WIER : Les Mosquées ، ص ٢١١ ؛ و H. TERRASSE : L'art ، ص ٢٨٨ - ٢٨٦ ؛ و G. MARÇAIS : Manuel ، ص ٢٢ - ٢٣ ؛ و GARRIEL-ROUSSEAU : L'art décoratif musulman ، ص ١٣ - ٢٢ ؛ و BRIGGS : Muh. ، ص ١٧٧ - ١٧٦ ؛ و CREWELL : Early Muslim Architecture ، ص ١٧٣ .

(٢) راجع : HAUTEBOUR ET WIER : Mosquées ، ص ٢١٣ .

على أن هذه الزخارف النباتية التي ظهرت في ساحرها معروفة لدينا في أماكن أخرى . فنجدهم نجد مثلا زخارف الطراز الثالث (طراز ١ في التقسيم الجديد) في جامع ناين ، بالقرب من مدينة يزد في شرق بلاد إيران ، ثم نجدها أيضا في الدير القبطي المعروف بدير السرياني في وادي النظرون ، ولعل خير وسيلة لرؤية ما بين هذه المراكز الثلاثة من قرينة كبيرة هي الامعان في الصورة التي جمع فيها الأستاذ فلوري أهم عناصر زخارفها .

وليس في الاستطاعة أن نعرف تماما إلى أي عصر يرجع جامع ناين ، ولكن أكبر الظن أنه يرجع إلى أوائل القرن العاشر الميلادي . أما الزخارف بالحصية في دير السرياني فلا شك أنها متأخرة عن عصر ابن طولون .

وليس بعيد الاحتمال أن يكون عمال وطنيون قد قاموا بنحرفة هذا الدير بعد أن بلغت صدمة الجحش شأوا بعيدا في العصر الطولوني . ولكنك تعرف أيضا أن عمالا من نصبيين قد اشتعلوا في الدير المذكور بعد وفاة ابن طولون بخمس سنين . أما ليجان الأعمدة التي وصلت إلينا من العصر الطولوني فقد سبقت الإشارة إليها حين تحدثنا عن نجيب المسجد الجامع وذكرنا أنها مشتقة من النيجان الكورنية . ترى في زخارفها ورقة النبات المسعى شوك اليهود .

وليس خفيا أن المسلمين حين بدأوا في بناء المساجد واتخاذ الأبنية العامة لم يكن لديهم طراز خاص في النيجان . فكيف يستمدون من الكنائس والمعابد القديمة ما يحتاجون إليه من الأعمدة ذات النيجان القديمة .

(١) راجع : VIOLET ET FLURY : Un monument des premiers siècles de l'Islam .

(٢) Syria 1921 . و A. U. POPE : An Introduction to Persian Art . من ١٠ و ٢٩ .

(٣) راجع : FLURY : Die Gipsornamente des Der es-Surjani . و Die Islam der ١٠ و ١١ .

ولا سيما ص ٣٠٨ . (٤) أنظر : FLURY : ibid . من ٤٨٦ و BUTLER : Islamic Pottery . من ١٢١ .

(٥) أنظر : HAUTEBOIS ET WIEB . Les mosquées . من ٢١٠ .

وعلى كل حال فإن لبيجان الجامع الطولوني فيها شيء من انتوع . وتلك التي تقوم عليها العقود الصغيرة فيها شبه كبير بديجان وجدت في سامراء .

بقي أن نذكر أن في الزخارف الطولونية جانباً له طابع خاص لا يظهر فيه أثر الفن العراقي ظهوره في سائر فروع الفن الطولوني . تلك هي زخارف بواطن الأقواس . فقد كانت هذه أسواط مغطاة كلها بطبقة من الجص عليها زخارف جميلة أصاب أكثرها التلف ، وبقي بعضها تحجبه عن الأعين طبقات من الياض . وقد كان جزء منها ظاهراً حين كتب بعض المؤلفين كتبهم في أواخر القرن الماضي . كما نرى من الملاحظات الموحدة في كتابي كوست (COSTES) وبريس دافن (PRISE D'AVENNES) .

والصناعة الزخرفية في هذه النقوش قديمة ، وموضوعاتها — من خطوط متداخلة (اترلاك) ، وخطوط لولبية ، ولآلي وأشترطة ، وخطوط منكسرة — كلها معروفة في الفن البيزنطي ، ومنه تسربت إلى الفن القبطي وفنون العراق .

وقد حلل الأستاذ هوتكير (HAUTECHUR) ، والأستاذ فييت (WIRT) هذه الزخارف تحليلاً دقيقاً لا نستطيع معه إلا أن نحيل القارئ إلى ما كتبه عنها . وهذه النقوش تختلف في كل طاقة عن الأخرى . ولكنها في كل واحدة تتكون من موضوع زخرفي واحد متكرر تكرر لا حد له . فهناك الدوائر المتتامة والخطوط المتشابكة ، ومتساويات الأضلاع المتداخل بعضها في بعض . وأكثر هذه الموضوعات الزخرفية معروفة في الفن العراقي بسامراء . ولكنها تبدأ

(١) راجع : HAUTECHUR ET WIRT : ibid : ص ١٤٥

(٢) أنظر : COSTES : Architecture Arabe من المجلد (١) إلى السادسة .

(٣) أنظر : PRISE D'AVENNES : L'Art Arabe : لوح ١ و ٢

(٤) قارن : RICHMOND : Moslem Architecture : ص ٤٤ و ٤٥ M. PRZAND : La céramique

archaïque de l'Islam ص ١٦

في الفن الطولوني تزداد تعقيدا تاركة بينها أقل ما يمكن من الفراغ . ومهما يكن من شيء فإننا نرى في الزخارف الطولونية طريقتين ظلنا عزيزتين على الفنانين المسلمين : أولاهما جعل الموضوعات الزخرفية المتماثلة لتداخل بعضها في بعض . وثانيتهما وضع الموضوعات الزخرفية المختلفة حبا بلجنب^(١) .

وقد أشار الاستاذ هرتزفيلد في مقاله عن الأرابيسك بدائرة المعارف الإسلامية إلى أن حرف طولوية . ولاحظ أننا نشهد في النقوش الدانية أن ورقة الشجر تكفي وحدها لتكوين الزخرفة ، وأن السيقان تكاد تختفي تماما فتظهر كل ورقة كأنها تنشا من ورقة أخرى ، وأن السطح الذي عليه الزخارف يكون مغطى كله فلا يكاد يظهر من الأرضية شيء وهذا ما يمتاز به الفن الاسلامي من كراهية الفراغ في الزخرفة (horror vacui) .

"La feuille y suffit presque à elle seule à la décoration. La tige disparaît à peu près complètement, de sorte que chaque feuille naît d'une autre feuille. La surface à orner se trouve totalement recouverte et on ne peut plus rien apercevoir du fond. C'est "l'horror vacui" dans la décoration. Il s'ensuit que le dessin des ornements positifs ne peut être discerné que par quelques lignes négatives, de préférence spirales, qui séparent les éléments de chaque feuille. Ce que l'ouvrier dessine, taille, peint, c'est plutôt le fond que l'ornement lui-même".^(٢)

والى هنا انتهينا من الكلام عن الزخارف الحصية إلا أن هناك زخارف طولونية محفورة على الخشب سوف يأتي الكلام عليها ، وسوف يتاح لنا أيضا أن نتحدث عن الدور الصغير الذي لعبته الكتابة في الزخارف الطولونية .

(١) H. FERRASSE : و HAUPTMANN ET WIEB : Les mosquées : ٢١١ و

« ARNOLD & GROHMANN. The Islamic Book : ٣٢ و L'art hispano-mauresque

٢١٥ - ٢١٦ و J. COLIN : La décoration polygonale arabe و Le trait

des entrelacs و GABRIEL ROUSSAUD : L'art décoratif musulman : ١٣ - ٢١

(٢) Encyclopédie de l'Islam : ١ - ٣٦٩

القسم الثاني

الفنون الفرعية

مِهْنَتُهُ

قال كريستى (A. H. CHRISTIE) إن الفن الاسلامى أخذ مسحته الروحية من بلاد العرب ، بينما أنسجته المادية تكوّنت في بلاد أخرى حيث كان الفن قوة حيوية عظيمة^(١) .

Islamic art derived its spiritual complexion from Arabia; but its material texture was fashioned elsewhere, in lands where art was a vital force.

وليس ممكناً أن نلخص في أحسن من هذه العبارة خصائص هذا الفن الذى يكاد يكون دولياً بعد أن ورث الفنون الساسانية والبيزنطية .

والواقع أن عرب الجاهلية وصدر الاسلام كانوا قبائل من البدو ولم تكن لهم تقاليد فنية تستحق الذكر . وقد تكرر قد اُردهرت باليمن في الجنوب ، وبالبحيرة في الشمال الشرقى . وباقيم العاصمة في الشمال الغربى مراكز لعلم والأدب كان عندها بعض التقاليد الفنية ، فإن ما نعرفه عنها ، وما وصل إلينا من هذه التقاليد الفنية من القليلة بحيث لا نستطيع أن نكوّن عن الفن في مراكز الحضارة المذكورة فكرة صحيحة^(٢) .

ولكن جدير بنا أن لا نبالغ في الاعتقاد بأن العرب لم تكن لهم أى تقاليد فنية ، فالحقيقة كما يقول الأستاذان جلوك (GIL'CK) وديتر (DIRZ) أن العرب لم يأتوا فارغى الأيدي^(٣) .

“Und doch waren die Araber nicht ganz mit leeren Händen gekommen”

(١) أنظر : The Legacy of Islam ، ص ١٠٨

(٢) راتجنز و ويسمان : Sudarabien Reise, Band II, Vorislamische ، قارن : RATJENS UND WISEMANN

SCHLONITZ : Hellenistisch-römisch Denkmäler in و Altertümer, Hamburg 1932

GUMI : في مجلة Forschungen und Fortschritte العدد ١٩ ص ٢٤٢-٢٤٣

و CRESWELL : Early Muslim Architecture ، والفصل الأول من L'Arabie anté-islamique

وأقرأ في كتاب حياة محمد فكتور محمد حسين هيك (ص ٨٦-٨٧) حكاية إعادة بناء الكعبة واشترك الناصر الرضى والجار المقطع

في ذلك . (٣) أنظر : GIL'CK UND DIRZ : Die Kunst des Islam ، ص ١٤ وما بعدها ، وراجع :

Handbuch der Altarabischen Altertumskunde (Herausgegeben von Dr. DITLEV NIELSEN).

وبالرغم من ذلك فان بلادا عديدة اشتركت فى خلق الفن الاسلامى وفى تطوره . وأول منتجات هذا الفن له علاقات بالمنتجات الفنية فى ابلاد التى فتحها العرب . و من هؤلاء فى القرون الأولى بعد الهجرة اعتمدوا كل الاعتماد على الصناع والفنيين الوطنيين فى البلاد التى خضعت لهم . والغريب أن التعاون بين الحكام والمحكومين الذى أدى قـل ذلك الى انحطاط الفن الهلنستى واضمحلاله مهد الطريق هذه المرة لنشأة فن ذى مستقبل بهر . وحياة طويلة .

أما فى مصر حين فتحها العرب فقد كان الفن القبطى مزدهرا بما فيه من تقاليد يبريطية وفرعونية وأشورية وفارسية . فـما الفن الاسلامى وتطور فى وادى النيل على هذه الأرض من التقاليد القديمة ، وباشتراك العمال الوطنيين . واستمر هذا التعاون بين الفاتحين والمحكومين نحو ثلاثة قرون . ولم يقلل من أهميته قدوم ابن طولون ومعه فريق من الصناع والفنانين العراقيين ، فان أثر هؤلاء لم يظهر جليا إلا فى نواح خاصة كالعمارة وزخرفة المباني ، بينما بقي النسيج الميدان الذى أظهر فيه الأقباط مهارتهم الفنية .

وخلاصة القول أن العرب فى مصر لم يستطبعوا الاستغناء عن معونة الأقباط إلا حوالى القرن الرابع الهجرى . حين عم الاسلام مصر ، وبعد أن تتلمذ العرب مدة طويلة فى مدرسة الصناع الوطنيين ، تلقوا عنهم فيها اسرار الصناعة ، وأصول المهنة .

الفصل الأول المسجوجات

كانت صناعة النسيج زاهرة بمصر في عهد الفراعنة^(١)، ثم تقدمت في العصر القبطي تقدما كبيرا متأثرة في الوقت نفسه بتيارين من المؤثرات البيزنطية والساسانية^(٢). أما في العصر الاسلامي فاننا نلاحظ في صناعة المنسوجات وزخرفتها تطورا منتظما غير بفاثي. فبدئ في الاستغناء شيئا فشيئا عن الرسوم الآدمية والحيوانية التي كانت في الفن القبطي. وقوى الميل الى الزخارف الهندسية، وبدأت الكتابة تلعب دورا هاما في صناعة المنسوجات.

والمعروف أنه كان للنسيج في مصر صناعة أهلية عليها رقابة حكومية، وسوف يأتي الكلام على هذه الصناعة. ولكن كانت هناك فوق ذلك مصانع حكومية تسمى طراز. ووجودها منذ العصر العباسي تؤيده القطع التي وصلت الينا من مصنوعاتنا. والظاهر أنه كان هناك نوعان من هذه المصانع الحكومية:

- (١) راجع مقالنا عن المنسوجات الاسلامية المصرية في العدد ١٠٢ من مجلة الرسالة بتاريخ ١٧ يونيو سنة ١٩٣٥
- (٢) راجع: G. JÉQUIER: Histoire de la civilisation égyptienne: ص ١٧٥ و ١٨٠ و ١٢٥ و Hall: A General Introductory Guide to the Egyptian Collections in the British Museum: ص ١٤٩ — ١٥٠ من طبعة سنة ١٩٣٠
- (٣) راجع: دليل المتحف القبطي لمصر ص ١١٧ وما بعدها و G. MIGNON. Les arts du Tiers du Tiers Catalogue of Textiles from Burying و A. F. KENDRICK: Grounds in Egypt (Victoria & Albert Museum) و Otto von Falke: Kunstge- و Volbach and Kienel: Late antique, Coptic and Islamic Textiles و D. M. GERSPACH: Les tapisseries coptes و W. F. VOLBACH: Spätantike und frühmittelalterliche Stoffe و tapiserie coptes.

الأول طراز الخاصة وكان لا يشتغل إلا للخليفة ورجال بلاطه وخاصته .
والثاني طراز العامة وكان يتبع أيضا بيت مال الحكومة . ولكنه كان يشتغل
لحساب بلاط الخليفة وأفراد الشعب .

ولفظ طراز مشتق من الفارسية . "ترازیدن" و"تراز" بمعنى التطريز وعمل
المدحج (damas) . ثم أصبح يدل على ملابس الخليفة أو الأمير أو السلطان
ورجال الحاشية ، لا سيما إذا كانت فيها شيء من التطريز وعليها أشرطة من
الكتابة . واتسع مدلول هذا اللفظ حتى انتهى في العربية والدارسية بالدلالة على
المصنع والمكان الذي تصنع فيه مثل هذه المنسوجات ، كما استعمل في أشياء
أخرى ليس هنا مجال شرحها .

ولسنا نعرف تماماً أين نشأ احتكار الحكومات صناعة النسيج ، ولا أين
بدأ نظم الطراز على النحو الذي نعرفه في النون الإسلامية . فعض العلماء
يظنه إيراني الأصل ، ويظنه الآخرون بابلياً آشورياً ، ويجزم فريق ثالث
بأنه نشأ في بيزنطة .

ومهما يكن من شيء فقد عرفت مصر الفرعونية إلى حد ما هذا الاحتكار
لصناعة النسيج ، إذ كان هناك مصنع ملحق بكل معبد . وقد كانت منتجات
هذه المصانع مشهورة في الشرق الأدنى كله ، وكانت تدر على المعبد أرباحاً
وافرة كان الفراعنة يستولون على جزء منها ويحتفظ الكهنة بما يتبقى .

(١) راجع مادة « طراز » التي كتبها الأستاذ GROHMANN في دائرة المعارف الإسلامية فيها معلومات جيدة عن صناعة
النسيج الاسلامي في العصور الوسطى .

(٢) راجع : HALL : ibid ، ص ١٤٨ ، و H. KERN : Kulturgeschichte des Alten Orients ،

ص ٧٢ - ٧٤ ، ٢٥٥ - ٢٥٦ ، Erster Abschnitt (München 1933)

وعلى كل حال فإن نظام الطراز لم يبق وقفا على مصر، إذ أننا نكاد نجده في كل الأقاليم الإسلامية كسورية والعراق وإيران وآسيا الصغرى وأسانيا .
وجزيرة صقلية .

وكان طراز الخاصة يشتغل بعمل المنسوجات للخليفة وكبار رجال الدولة .
ولسا نخيل العدة الشرقية القديمة التي كان يتخذها الملوك في الخلع على رجل حاشيتهم وغيرهم من أفراد الرعية . وقد نمت هذه العادة في الدول الإسلامية .
فكان الخلفاء والأمراء يظهرون رضاهم عن أفراد الرعية بما يخلعونه عليهم من حلل الشرف .

وفضلا عن ذلك فقد كان الخلفاء والأمراء يتبارون في إرسال الكسوة السوية الى الكعبة من المنسوجات النفيسة التي كانت تصنع عادة في طراز الخاصة بمصر .

فليس غريبا إذن أن عنى الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة النفيسة . وقد كانت الكتابة على النسيج بلحمة من الذهب أو الفضة أو الخطوط المتعددة الألوان . وكان العرض من هذه الكتابات على الأقمشة الملكية بيد الأمير الذي عملت باسمه، أو الشخص الذي خلعت عليه . إظهارا لرضاء الأمير، أو علامة على تولى إحدى الوظائف الكبرى في الدولة .

وقد كانت الكتابات على الطراز تشمل اسم الخليفة وألقابه، وبعض عبارات الأدعية . وكثيرا ما كان يذكر فيها اسم المدينة التي فيها الطراز، واسم الوزير، وصاحب الخراج ، وناظر الطراز .

وفي مجموعة الأقمشة النفيسة بدار الآثار العربية قطعة من النسيج وجدت في القسطنطينية باسم الخليفة الأمين وعليها الكتابة الآتية :

”بسم الله بركة من الله لعبد الله الأمين محمد أمير المؤمنين أطال الله بقاءه مما أمر بصنعه في طرار العامة بمصر على يد الفصل بن الربيع مولى أمير المؤمنين“
(أنظر اللوحة رقم ٢٢) .

وتظهر الكتابة على المنسوجات في القرن الثامن ، ففي دار الآثار العربية قطعة من الكتان الأبيض (أنظر اللوحة رقم ٢١) تشبه كثيرا الأقمشة القبطية، وعليها شريط من زخارف به جامات فيها طيور تقليدية ومنسوج على هذه القطعة بالخط الكوفي النسيط سطر بالحرير الأحمر نصه : ”هذه العمامة لسمو يل ابن موسى عملت في شهر رجب من الشهور المحمدية من سنة ثمان وثمانين“ . كما أن في متحف فكتوريا وألبرت قطعة عليها ”مرون أمير المو ...“ وفي اعتقادنا أن المقصود هنا مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية .

وتشمل مجموعة دار الآثار العربية عددا من قطع النسيج بأسماء الخلفاء العباسيين والأمراء الطولونيين . والمعروف أن الجزية التي كانت ترسلها مصر إلى بلاط الخليفة العباسي ، ثم الخديا التي أرسلها أحمد بن طولون إلى الخليفة المعتمد، والتي أرسلها نهارويه من بعده إلى الخليفة المعتمد — كان فيها شيء كثير من الأقمشة الثمينة والمنسوجات المعبسة . ومن هذه القطع واحدة باسم

(١) أنظر : A. F. KENDRICK: Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval

Period. ص ٣٤ — ٣٥

(٢) أنظر تاريخ الطبري ج ٣ ص ٢١٣٣ وابن الأثير ج ٧ ص ١٦٤ و Zaky M. Hassan: Les

Tulundes ص ١١٨

الخليفة المعتمد تاريخها سنة ٢٨٧ هـ (٨٩١ م) وتشبه كل الشبه قطعة أخرى باسم المعتمد أيضاً وجدتها البعثة الألمانية في سامرا ، وهي محفوظة الآن بالقسم الإسلامي من متاحف برلين .

وقد أحصى الأستاذ قبيط ما نعرفه في المتاحف والمجموعات الأثرية من قطع المنسوجات التي عليها أسماء الخلفاء العباسيين . فوجد أن هناك واحدة باسم هارون الرشيد ، وواحدة باسم الأمين ، واثنين باسم المأمون ، وواحدة باسم الواثق ، واثنين باسم المتوكل ، واثنين باسم المستعين ، وواحدة باسم المهتدي ، وتسع عشرة قطعة باسم المعتمد ، واحد عشر وعشرين للعنضد ، وخمس عشرة للمكتفي . أنظر .

وفي دار الآثار العربية قطعة باسم الخليفة المكتفي بالله والأمير الطولوني هرون بن نهارويه ، تاريخها سنة ٢٩١ هـ (٩٠٤ م) ، وهي السنة السابقة لسقوط الدولة الطولونية . وهناك قطعتان من السنة عبيد : الأولى في مجموعة تانو (Tano) ، والثانية في مجموعة تريفون كلمكريان (Tripou Kalamkriyan) .

أما الصناعة الأهلية فكانت تسير جنباً إلى جنب مع الطراز الحكومي ، وكانت عليها رقابة شديدة ، وصرائب فادحة ، وكانت الأقمشة تختم بالخاتم الرسمي ، والتحرر تعينهم الحكومة ، وكان عليهم تقييد ما يبيعونه في سجلات رسمية .

(١) أنظر : SARRE : Die Ausstellung der Ergebnisse der Ausgrabungen von Samarra in Kaiser Friedrich Museum في عدد مايو ويونيو من مجلة متاحف برلين Berliner Museen سنة ١٩٢٥ ص ٦٠

(٢) راجع : G. Wiet : L'exposition persane de 1931 ، ص ٤ — .

(٣) أنظر : Répertoire chronologique d'épigraphie arabe ، ج ٣ ، رقم ٨٤٨ أ

(٤) أنظر : ibid رقم ٨٤٨ ب

وكان حزم الأقمشة وربطها وشحنها يقوم به عمال حكوميون ، ويندول كل منهم ضريبة معينة .

وقد لوحظ أن المراكز الرئيسية لصناعة النسيج فى مصر كانت فى أكثر الأحيان البلديات التى يكثُر فيها السكان الأقباط .

على أن النساجين التقطحتنظوا فى العصر الاسلامى بكثير من الموضوعات الزخرفية الساسانية التى وصلت اليهم عن طريق بيرصة . مثل الدوائر المتعاقبة والحيوانات المتعاقبة أو التى يولى كل منها صهره بآخر وبينهما شجرة الحياة الإيرانية المقدسة .

وكانت فى صناعة النسيج بمصر مرحلة انتقال بين العصر القبطى البحت ، والعصر الإسلامى البحت ترى فيها زخارف من طيور متعاقبة ، وجامات بيضبة الشكل فيها حيوانات صغيرة أو طيور .^(١)

وفى العصر الطولونى كانت التقاليد الزخرفية القديمة والقبطية لا تزال تسود صناعة النسيج . على أن هناك بعض قطع من السج عينا زخارف طولونية أو عراقية صاهرة ، على النحو الذى درسناه فى الكلام عن زخرفة المباني . أو الذى سندرسه عند دراسة الحفر على الخشب . وفى دار الآثار العربية قطع عديدة أغلبها سميك ومنسوج فيه رسوم طولونية المسحة .^(٢)

(١) راجع : ALY REY BAHGAT: Les manufactures d'étoffes en Egypte au Moyen Age

فى مجلة المعهد المصرى بتاريخ ٦ أبريل سنة ١٩٠٢ ر Becker: Islamstudien ص ١٨٤ و WIST:

Précis de l'histoire d'Egypte ٢ ص ٢١١

(٢) قارن دليل المتحف القبطى لمقتضى صحيفة ١٥٨ ص ١١٩

(٣) أنظر الورقة رقم ٢٢ وقارن: Musée des Gobelins, Exposition des Tapisseries et Tissus

du Musée Arabe du Caire (du VII^e au XVII^e siècle) رقم ٥٨ والورقة رقم ١ ورقم ٥

وقد كتب الدكتور كويل (KUNZEL) عن قطعتين طولونيتين محموطتين بالقسم الاسلامي من متاحف برلين، في الأولى زخرفة من نوع الطراز الأول من زخارف سامرا (طراز C D)، وتذكرنا بالزخارف الخصية في منبر المصطفى الذي كشف في حمريات دار الآثار العربية. وليست هذه القطعة في حالة جيدة من الحفظ، فان زخرفتها قد سقطت في بعض أجزائها، ولكن من حسن الحظ أن في متحف ليزج قطعة أخرى من القماش نفسه، زخرفتها أحسن حفظاً، وأكثر ظهوراً.

وأما القطعة الأخرى التي نشرها الدكتور كويل (KUNZEL) فزخرفتها غير ظاهرة فيها المسحة الطولونية.

ولنذكر في هذه المناسبة أن الدكتور كويل يشك في أن المصانع المصرية اشتغلت قبل عصر المماليك بنسج حرير صاف. ويعتقد أن الحرير لم يلعب الدور الكبير إلا في عصر المماليك أنفسهم.

"Ob reine Seidenstoffe in derselben Periode (abbasside-fatimide) in den ägyptischen atehers überhaupt hergestellt wurden, muss noch sehr fraglich bleiben; Jedenfalls besitzen wir dafür kein sicheres Dokument. Erst in der Mamlukenzeit spielen sie ihre entscheidende Rolle in der Textilindustrie des islamischen Ägypten^(١)".

وكان القطن والكتان ينسجان في البلاد المصرية المختلفة، ولا سيما في الدكا بنيس والاسكندرية وشطا ودمياط ودبيق ودمر. كما اشتهرت أيضا بنسجهم، مدينة البهنسا.

(١) راجع: KUNZEL: Islamische Stoffe aus Ägyptischen Gräbern، ص ١٧-١٨.

(٢) أنظر: KUNZEL: Zur Tiraz-Epigraphik der Abbassiden und Fatimiden (Aus fünf Jahrtausenden morgenländischer Kultur, Festschrift Max Freiherrn von Oppenheim، ص ٥٩).

أما الأقمشة الحريرية فكانت تصنع فى الاسكندرية وفى ديبق . وكانت هناك أيضا مصانع تنسج فى مدينتى انجم وأسيوط اللتين كانتا مركزين هامين لصناعة النسيج فى عصر القبطى . وكانتا تصدران الى بربطة والى بوات روما كثيرا من الأقمشة النفيسة، التى كان يوهب جزء كبير منها الى الكنائس المسيحية .

ومهما يكن من شىء، فان فن النسيج لم يطبع فى مصر بطابع إسلامى ظاهر إلا ابتداء من العصر الفاطمى (٩٦٩ - ١١٧١) . وكان العرب منذ الفتح يميلون الى العناصر الهندسية والنباتية فى زخرفتهم . ولم يكن من الصعب إرضائهم فى مصر وسورية، حيث غلبت الثقافة الهلنستية والتقاليد البيزنطية التى لم تكن الزخرفة الحيوانية شائعة فيها شيوعها فى فارس .

وعلى كل حال فان فى المتاحف الكبيرة والمجموعات الأثرية فى مصر وفى لندن الأجنبية قطعا عديدة ترجع زخرفتها الى عصر الانتقال من الطراز القبطى الى طراز الفاطمى . ويصعب فى بعض الأحيان تمييزها من القطع القبطية، بينما يندر وجود القطع التى عليها زخارف طولونية بحثة تجعل من اليقين نسبها الى العصر الطولونى .

(١) راجع : ALY BEY BAHGAT: Les manufactures d'Etoffes en Egypte au Moyen

Age ص ٤ - ٥

(٢) راجع : VON FALKE: Kunstgeschichte der Seidenweberei ص ٤٢ - ٥١

و B. FLEMMING: Textile Kunste ص ٤٩ - ٥٣

الفصل الثاني

الحفر على الخشب

كانت مصر ولا تزال فقيرة في الخشب ، فإن ما يوجد بها من الشجر لا يستعمل خشبه إلا لأعمام الجارة البسيطة . ومثل ذلك شجر لسط والجيز والزيتون والنبق والسرو .

وبدأت الحكومة منذ قيام الدولة الفاطمية في زرع الأشجار والعناية بالغابات . وإذا كان الغرض الأساسي من هذه العناية إنما كان استخراج الخشب اللازم لعمل مراكب الأسطول فإن جزءا كبيرا من الخشب المنح استعمل في الأبنية والأثاث .

وعلى كل حال فقد كان استعمال الخشب ذائعا في مصر الذبوع كله ، ولا سيما أن جفاف الجو كان يساعد على حفظه في حالة جيدة . ومن ثم عمل التجار على استيراده من الأقطار المجاورة فكانوا يخلبون خشب الأرز والصوبر من تركيا وسورية ، والآبنوس من السودان ، والتك من بلاد الهند . فضلا عن أن جنوب أوروبا كان مصدرا كبيرا من المصادر التي استمدت منها مصر حاجتها من الخشب . وإذا صح ما ذكره المقررى تين أنه كان للخشب أسواق هامة في القسطة منذ العصر الطولوني .

(١) راجع : ALY BRY BAHGAT : Les forêts en Egypte : مجلة المعهد المصري سنة ١٩٠٠

(٢) طر : HEYD : Histoire du Commerce du Levant

(٣) الخطط ٤ ج ١ ص ٢٢٢ — ٢٢٣

وليس غريبا إذا أن عنى المصريون باتقان صناعة النجارة ولا سيما بعد أن مارسوه قروا طويلة . فتدرج مرولتهم إليها يرجع الى عهد أجدادهم المصريين القدماء الذين برعوا فيها براعة يشهد بها ما نراه من تماثيلهم الخشبية النادرة كتمثال شيخ البلد بالمتحف المصرى وكغيره من التماثيل .

وقد ورث الأقباط أسرار هذه الصناعة . ولعبت الأخشاب ذات الزخارف المحفورة دورا كبيرا فى أثاث الكنائس والأبنية القبطية وزخرفتها^(١) .

ولم يستعمل المسلمون الخشب فى مساجدهم بهذه الدرجة من الكثرة . إذ لم يكونوا فى حاجة الى مذبح أو مقاعد أو غير ذلك من أثاث الكنائس . فلم يستعملوا الخشب إلا فى السقوف ولأبواب والمنابر والدكك ، وفى عمل أشرطة الكتابة التاريخية أو الحرفية ، أو فى ربط القوائم والأعمدة بعضها ببعض ، وفى صناعة القباب أو تقويتها .

واستعمل الخشب أحيانا فى صناعة محاريب منقولة ، كالمحاريب الثلاثة المحفوظة بدار الآثار العربية ، والواردة إليها من مساجد الأزهر والسيدة رقية والسيدة نفيسة .

وقد وصلت إليها قطع كثيرة من الخشب دى الزخارف أصلها من الأبنية أو قطع الأثاث . وأقدم هذه القطع يرجع الى القرن الثامن والتاسع الميلادى . وقد وجد فى القرافة القديمة بالفسطاط حيث كان يستعمل — بعد كسره من الأبنية والآثاث — لمنع انهيار الأتربة فى المدافن .

(١) انظر : دليل المتحف القبطى رقم ١٠٥٠ من ١١٥٠ وما بعده .

وطبيعى أن نشاهد التقاليد القبطية فى صناعة هذه الأخشاب تتطور شيئاً فشيئاً لنصبح صناعة إسلامية حقة، فنه لما كان العرب «مناحور» لا تقاليد فنية عندهم، ولم يكن منهم الصناع الذين ينافسون الصناع الوطنيين أو يقضون عليهم فقد كانوا من الحكمة والكياسة بحيث أقبلوا على استخدامهم غير عاينين ببقائهم على الدين المسيحى أو باعتنائهم الاسلام .

وقد وصل اليها من عصر الانتقال (من القرن السابع الى التاسع) قطع زخرفتها مكونة من أوراق وعناقيد عنب وغير ذلك من النقوش العزيزة على الفن الهلليستى، وفنون الشرق المسيحى^(١). وفى دار الآثار العربية قطع من هذا العصر كتب الأستاذ (PAUTY) عن بعضها^(٢).

وترى فى زخارف هذه القطع فروع العنب وعناقيده . وفى القسم الاسلامى من متاحف برلين قطعة من هذا النوع عليها رسوم دقيقة^(٣). وتظهر الكتاب الكوفية فى هذا العصر، ولكن حروفها لا تصل فيه الى ما وصلت اليه بعد ذلك من أشكال زخرفية جميلة^(٤).

ومهما يكن من شىء فان تطور الطراز القبطى فى صناعة الخشب الى الطراز الاسلامى البحث يقف فى العصر الطولونى غير قادر على مقاومة تيار

(١) قارد : DIMAND : An Arabic Wood-carving of the Eighth Century : فى كراسات متحف

المروبوليتان (توفرسة ١٩٣١) ص ٢٧٢ - ٢٧٣

(٢) PAUTY : Catalogue Général du Musée Arabe, Les bois sculptés : راجع :

(٣) R. ETTINGHAUSEN : Ägyptische Holzschnitzereien aus Islamischer Zeit : ص ١٠٠

فى مجلة متاحف برلين Berliner Museum سنة ١٩٣٢ ص ١٨

(٤) JEAN-DAVID WILLY : Catalogue Général du Musée Arabe, Les bois : راجع :

à épigraphes لوحة رقم ١ و ٢

نسبوى جارف ، ولا عرو فان الطولونيين قد تأثروا بسامرا وبالفن العراقى فى هذا الميدان ، كما تأثروا بهما فى العمارة وفى زخرفة المباني .

وتملك دار الآثار العربية وبعض المتاحف والمجموعات الأثرية المصرية والأجنبية تربيعة من الخشب الطولونى مصدرها إما المسجد الجامع أو القصور والأبنية الطولونية . ومن السهل تمييزها لأن ما عليها من زخرفة محفورة بعمق فى الخشب تذكرنا بزخارف الطراز الأول من سامرا (أنظر اللوحات رقم ٣١ - ٣٣) .

والأخشاب الطولونية تمثل طراز الحفر محرف الجوانب ، وتظهر فيها الصناعة الطولونية التى تخلق زخرفة من بضعة فروع وخطوط حلزونية تعطى الأرضية كلها . ويحلى فيها الأبدع والباع الدائرة . وقد يعطى التربيعة من الخشب الطولونى رسم تخطيطى . أو آخر موضوعاته نباتية تحيط به أشرطة من أقراص صغيرة محفورة ، أو فروع مستديرة ، أو مربعات ، أو أشكال مستطيلة .

وفى متحف اللوفر بباريس قطعة من تربيعة من الخشب يرجع عهدها الى لعصر الطولونى . وتمثل زخرفتها طائرا تقليديا ، جناحا وساقا على شكل فروع نباتية وقوش حلزونية الشكل^(١) ، كما أن فى دار الآثار العربية قطعة تمثل زخرفتها عصفورين متقابلين^(٢) (أنظر اللوحة رقم ٣٢) .

(١) راجع : ARNOLD & GROHMANN: The Islamic Book ، ص ١٧٢ و ١١٢

(٢) أنظر : MIGNON: Manuel ، شكل ١٠٦ ص ٢٨٨ - ٢٨٩ ، و STEZYKOWSKI: Altai-

Iran und Völkerwanderung ، ص ٩٠ شكل ٨٦

(٣) وحده الأستاذ ديتز ERNST DITZ فى مسجد جزيرة البحرين أعمدة خشبية على زخارف من نوع الزخارف الطولونية

وطرازي ج (C) ود (D) من زخارف سامرا : أنظر مقاله : Eine Schutische Moschee-Ruine auf der

Insel Bahrein, Beiträge zur Kunst des Islam (Festschrift Sarre, Jahrbuch der

Asiatichen Kunst 1925) ص ١٠٤ و ١٠٥ شكل ١٠٦ و ١٠٧

على أن في الأخشاب الطولونية أحيانا تقاليد قبطية ظاهرة مما يثبت شيئا من المواصلة والمداومة في لقر المصرى، دون إنكار التأثير العراقى الكبير الذى يميز هذا الفن في خلال العصر الطولونى .

وتفودنا الى هذه النتيجة أيضا التماثيل الخشبية التى اتخذها نمارويه ، والتى لا نعرف عنها إلا ما ذكره المقرئى عن وصف "بيت الذهب" من أن نمارويه « جعل فيه على مقدار قامة ونصف صورا في حيطانه بارزة من خشب معمول على صورته وصور حظاياها والمغنيات اللاتى يغنيه بأحسن تصوير وأبهج تزويق^(١) » .

ولكن عبارة المقرئى لا توضح هل كانت هذه التماثيل بارزة كلها ويمكن فصلها عن الجدران ، أو كانت مقوشة عليها بالبارز وتكون جزءا لا يتجزأ منها . ولكن الفرض الأول أكثر احتمالا ، لأن المقرئى يضيف على عبارته ساقفة الذكر أن نمارويه « جعل على رؤوس هذه التماثيل الأكاليل من الذهب الخالص الأبريز الرزبن والكواذن المرصعة بأصناف الجواهر وفي آذانها الأجراس الثقيل الوزن المحكمة الصنعة وهى مسمرة في الحيطان ولونت أجسامها بأصناف أشباه الثياب » .

وليس مستحجلا أن تكون هذه التماثيل منقولة عن تماثيل أخرى نتحدثا المصادر التاريخية عن وجودها في سامرا^(٢) ، وكما نطن أننا لسنا في حاجة الى أن نذهب الى هذا الحد ، بينما نستطيع أن نرى التماذج التى يصح أن

(١) خطاط المقرئى ج ١ ص ٣١٦ - قارن : ARNOLD : Painting in Islam ، ص ٢٤

(٢) قارن : WIER : Précis de l'histoire d'Egypte ، ج ٢ ص ١٦٢

تكون هذه التماثيل قد أحدثت عنها في مصر الفرعونية أو القبطية، ويمكن
لترجيح هذا الرأي مشاهدة ما في المتاحف من تماثيل مصرية قديمة من
الخشب المنقوش^(١).

وفضلا عن ذلك فقد كان في مصر الاسلامية تماثيل قبل إنشاء ساحرا،
أو على الأقل قبل قدوم ابن طولون واليا عليها^(٢).

ومهما يكن من شيء فانه من الخطأ أن نظن أن كنوز مصر الفرعونية
كانت مبهونة في لعصور لوسطى. في اعتقد، أن أكثر أحداث الكوز التي
ترد في كتب التاريخ والأدب عن مصر قد تكون اكتشافات أثرية.

بقى علينا أن نشير الى الأخشاب الطولونية ذات الكتابات، فإن للجامع
الطولوني طراز من الخشب تحت السقف بأعلى الجدران، عليه كتابة من آيات
قرآنية حروفها من الكوفي البسيط المعاصر لبناء الجمع. وقد نقشت هذه
الحروف برزّة في الأنواع الخشبية، وليست قطعاً منفصلة ومسمّرة في الخشب
كما ظن كوربت بك. وقد رعموا طويلاً أن القرآن كله كان مكتوباً في الأزار
ولكن كوربت بك نفى احتمال ذلك مثبناً من عدد حروف القرآن وطول الأزار
أن هذا لا يمكن أن يسع أكثر من ١٧ من القرآن الكريم^(٣).

(١) فارن : H. Frensdorfer : Die Plastik der Ägypter : ص ٢٦ و The Art of Egypt
through the Ages edited by Sir Denison Ross. ص ١١١ شكل ٢ و ص ١٣٧ شكل ٢ و ص ١٤٨
شكل ١ و Butler : Islamic Pottery : ص ٢٢

(٢) راجع : Ibn Sa'id : Fragmente aus dem Magrib (éd. Vollers) : ص ٣٨

(٣) أنظر : Cornett Bey : Life and Works of Ahmad Ibn Tulun و مجلة الجمعية الملكية
الاسيوية (Journal of the Royal Asiatic Society) سنة ١٨٩١ ص ٢٧٧ و فارن : Herz Bey :
Catalogue Raisonné du Musée Arabe الطعة الثانية ص ٩٦ و G. Miquel : Manuel : ص ٢٨٦

(٤) أنظر : تاريخ وصف الجامع الطولوني لمكشور ص ٥٠

وكتابات الجامع الطولوني لبس فيها عناصر زخرفية فهي نموذج مما كان عليه الخط الكوفي قبل تطوره. والمعروف أن الحروف الكوفية لم يكن لها في القرن التاسع الميلادي المسحة زخرفية التي كتستها في اعصور التالية. فانها كانت لانزال الحروف المربعة ذات الروايا، بالرغم من أن الكوفي المشجر ثابت وجوده في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، كما يتبين من شاهد قبر محفوظ بدار الآثار العربية وتاريخه ٢٤٣ هجرية (٨٥٧ م). وفصلا عن ذلك فقد لاحظ فلوري FLOURY ~ استعداد الحروف لتحول الى زخرفة في كتابة صغيرة تحيط بأحد الشبايك الحصية المخزومة الموجودة في الجامع الطولوني.

وإننا في هذه المناسبة نشير بكلمة موجزة الى تطور الخط العربي.

في القرن الأول الهجري استعمل في الكتابة على المباني والأحجار والنقود خط مربع ذو زوايا نسب الى مدينة الكوفة، التي كانت مركزا هاما للحياة العقلية قبل بناء بغداد. بينما استعمل الخط المستدير في الكتابة على الرق. ولعل وجود الزوايا في حروف الخط الكوفي وغيابها في الخط المستدير راجع الى طبيعة المواد التي اصطلح على أن يستعمل فيها كل منهما، ولكن من المحتمل جدا أن يكون القوم أرادوا أن يجعلوا الكوفي خطا رسميا له المقام الأول. كما يظهر من استعمالهم إياه في كتابة القرآن الكريم حتى على الرق وعلى الورق بعد انتشار صناعته في أممك الإسلامية.

وفي القرن الثاني للهجرة يرداد المرق بين الخططين، وتظهر خصائص كل منهما واضحة جلية. وفي آخر هذا القرن تظهر صناعة الورق، ولكنها لا تنتشر

(١) أظن: القوطة رقم ٢٠

(٢) راجع: مقال الأستاذ FLOURY في مجلة Syria سنة ١٩٢١ ص ٢٢٢

فى العالم الإسلامى إلا ببطء ، حتى أنها لا تصل الى مصر قبل منتصف القرن الثالث الهجرى .

ومهما يكن من شىء فإن الكتابة المستديرة على الرق والبردى والورق أخذت تتطور فى العصور التالية حتى وصلت من الإبداع ومن الأهمية الى الدرجة التى بلغتها الآن ، حيث تعرف بالخط النسخى .

أما الكتابة الكوفية فقد سلكت طريقا سار بها الى أناقة زخرفية فائقة بما زينت به سيقان حروفها من رسوم نباتية ، ونقوش هندسية ؛ ولكن شكل هذه الحروف ما لبث أن بدأ فى الاضمحلال والفساد ، حتى اختفت فى القرن السابع (الثالث عشر الميلادى) .

ولكنها كانت لا تزال فى القرن الثالث خالية من أى مسحة زخرفية طاهرة . وكان طبيعيا أن تتطور لعلاج عيوبها . والخضوع لقواعد الزخرفة الإسلامية التى تتطلب تقسيما متساويا للرسوم والنقوش على الأرضية المراد زخرفتها . فبدأ الخطاطون بملاؤن بصروع النباتية المنطقة العليا من الكتابة ، كما يظهر فى اللوح التذكارى بالجامع الطولونى . وفى شواهد القبور التى ترجع الى هذا العصر^(١) .

وفى القرن الرابع الهجرى ولا سيما منذ اعتلى الفاطميون عرش مصر زاد الميل الى زخرفة الخط الكوفى . وتزين سيقان الحروف برسوم وريقات شجرية . وبلغ هذا الميل أقصاه فى آخر القرن الرابع وفى القرن الخامس .

(١) أ. ط. الوحيدى رقم ١٠ و ٢٠

ولكن بدأت حركة في القرن السادس ترمي إلى استعمال الكتابة المستديرة في نقوش الأبنية . وكانت حكم الأيوبيين (١١٦٨ - ١٢٥٠ م) إيذانا بانتصار الخط النسخي^(١) .

بقى علينا قبل أن نختم لكلام على الخشب الطولوني أن نشير الى الأثر الذي كان لصاعته على الأحشاب العاطمية في القرون التالية ، كما يتبين من باب جامع الحاكم ، حيث أكثر التريبعات الخشبية تزيينها زخارف نباتية عميقة الحفر وظاهر فيها تأثير الصناعة الطولونية^(٢) .

(١) راجع : دائرة المعارف الإسلامية ، ١٥ ص ٢٨٧ - ٢٩٩ من النسخة الفرنسية وما تشير اليه من مراجع يحسن أن نضاف اليها المؤلفات الحديثة لـ FLURY و جورج مارسيه G. MARÇAIS ولـ ليفي بروفنسال LÉVI-PROVENCAL وراجع أيضا كتاب انتشار الخط العربي لـ عبد الفتاح عبادة ثم مذكروا الدكتور KUBNEL وقطاعه عن مراجع الفنون الإسلامية Kritisches Bibliographie ص ١٤٥ وما بعدها .

(٢) أنظر : KUBNEL : Die islamische Kunst ، ص ١٠٦ وما بعدها . و GLÖCK UND DIEZ : Die Kunst des Islam ، ص ٢٧ .

(٣) أنظر : PAUTY : ibid ، القوائم رقم ٢٢ - ٢٥ ومن ٣٠ - ٣١ .

الفصل الثالث

الخزف

لا تزال دراسة الخزف الاسلامي صعبة بما فيها من مسائل غامضة ،
 وأخرى كثر حولها الجدل والخلاف مما لا نريد أن نعرض له ، فان أصول
 هذه الصناعة والتأثيرات المختلفة التي لعبت في تطورها دورا هاما ولا سيما التأثير
 الساساني ، وتأثير الشرق الأقصى ، وكذلك موطن البريق اللامع المعدني (lustre)
 وأسرار صناعته ، كل ذلك درسه مؤرخو الفنون كل على مذهبه ، فنحن نريد
 الآن أن نقتصر على مصر حيث كانت لمخار دار الآثار العربية في القسطة
 نتائج باهرة نشرها المرحوم على بث بهجت والأستاذ فيكس ماسول
 (Felix Masson) في مؤلف عنوانه (La Céramique Musulmane de l'Egypte)
 يعتبر — بالرغم مما فيه من أخطاء — مجموعة نفيسة من الوثائق الدراسية .

وقد وصف لنا بهجت بك وزميله في كتابهما هذا نوعا من الخزف أرجعاه
 الى ما قبل العصر الطولوني . على أن المسحة الأولية في هذا الخزف ،
 والأشكال غير الأنيقة التي تتخذها مصوغاته ثم بريقه المعدني غير الواضح —
 كل هذا يؤيد الدين يزعمون أن القسطة لم تكن ها صناعة حرفية حققة قبل
 العصر الطولوني^(١) .

(١) قارن : M. PÉZARD · La céramique archaïque de l'Islam : ص ٤٤ ، و MIGNON :

Manuel ، ص ٢١٢

وليس هناك من شك في أن الخزف المصرى فى العصر القبطى كان أقل جودة من الخزف الإسلامى . ولن نبلى من التعصب لمصر الى أن يوافق الأستاذ بتلر (Butler) فيما ذهب اليه من أن صناعة الخزف دى اليريق المعدنى (lustre) كان مهدها ضفاف النيل حيث نشأت ، ثم نمت وترعرت فى العصر الإسلامى .

وقد عقد الأستاذ بتلر فصلا شيقا من كتابه "الخزف الإسلامى" (Islamic Pottery) للكلام عن حالة الفنون المصرية حين فتح العرب مصر فى القرن السابع . وذهب الى أن هذه الفنون كانت لا تزال حية فى آخر العهد الرومانى ، وأن العرب أخذوا كثيرا من تقاليدها . وختم بتلر الفصل المذكور بالعبارة الآتية :^(١)

"Enough has been said to refute the general theory that towards the end of the Roman dominion the fine arts in Egypt were utterly debased or dead. It has been shown, on the contrary, that as a whole they preserved much of their ancient vitality and several instances have been given of art in various forms transmitted in full vigour from the Roman to the Arab epoch".

بيد أنه لا يسعنا إلا أن نلاحظ ضعف حججه كلما نتحدث عن الخزف فى الفصل المشار اليه وترك بقية الفنون الفرعية الأخرى كالزجاج والسح . ومهما يكن من شىء فالتنا لا نملك أى دليل على وجود خزف دى اليريق المعدنى فى المسطاط قبل القرن التاسع ، ولا سيما قبل العصر الطولونى فى نهاية هذا القرن . وليست هناك أى قطعة أثرية تثبت يقينا أن ذلك اليريق المعدنى كان معروفا قبل الإسلام^(٢) .

(١) انظر : Butler : Islamic Pottery ، ص ٢٢

(٢) انظر : Hunson : A Guide to the Islamic Pottery of the Near East ، ص XV ؛

و C. J. Lamm : Mittelalterliche Glaser ، ص ١١١

ويمتاز نوع الخزف الذي ينسب الى العهد الطولوني على بك بهجت والمسيو ماسول في كتابهما سالف الذكر بأنه أرق طبينة من النوع الذي ينسبانه إلى ما قبل العصر الطولوني . كما يمتاز بزخارفه ذات البريق المعدني ذي اللون الأصفر أو الزيتوني على أرضية بيضاء أو "كريم" .

ولكن تلك المميزات نفسها هي مميزات خزف عثر عليه في سامرا وفي الري ، وفي سوزا (SUSE) ، وفي قلعة بنى حماد . وفي مدينة الزهراء . وقد يظهر كل ذلك عريبا في بادئ الأمر ، ولكننا قد نستطيع تحديد العلاقات بين هذه المراكز الصناعية المختلفة .

أما سامرا فقد كانت كما رأينا عاصمة للخلافة العباسية من سنة ٨٣٦ إلى سنة ٨٨٣ . ويرى الدكتور زرّة (Dr. Sarre) ، والدكتور كونل (Dr. Kuhnle) أن صناعة الخزف ذي البريق المعدني نشأت في العراق . وذهب زرّة الى أن ذلك كان في سامرا نفسها . ولكن كونل لاحظ أننا لم نجد في أطلال سامرا بقايا أفران من خزف أو قطعاً أصابها التلف في الأفران . فضلا عن أنه يوحد بين هذا النوع من الخزف الذي ينسب الى سامرا قطع يرجع تاريخها الى ما بعد تخريب هذه العاصمة . ومن ثم ذهب كونل إلى أن بغداد كانت موطن

(١) راجع : G. MARÇAIS : Les poteries et faïences de la qal'a des Beni Hammud

(٢) راجع : MIGSON : Manuel ، ج ٢ من ١٦٩ - ١٧٦ و ١٨٢ ، و G. MARÇAIS : Manuel

ج ١ من ٢٨٩ و ٢٩٧ ، و R. KÖRCHLIN : A propos de la céramique de Samarra في مجلة Syria

سنة ١٩٢٦ ج ٣ من ٢٣٨ ، و WIST : L'Exposition d'Art Persan à Londres ، في مجلة Syria

سنة ١٩٣٢ ج ٨٤ وما بعدها ، و ALY BEY BAGOAT ET F. MASSOUL : ibid ، ج ٢٧ ،

و R. VELAZQUEZ BOSCO : Medina Azzahra y Alamaniya (Madrid 1913) ، و R. VELAZQUEZ

F. SARRE : Die Kermak ، و BOSCO : Excavaciones en Medina Azzahra (Madrid 1924)

von Samarra

هذه الصناعة، ولا سيما أن المصادر التاريخية كثيرا ما تتحدث عن مدينة المنصور كمركز هام لصناعة الخزف والفخار^(١).

ولاحظ كوبل أيضا أن هناك بين ما نحده في لمسطاط من أنواع الخزف العديدة قطعاً لا شك في تبعية النوع الذي ينسب إلى سامرا . واستنبط من ذلك أنها لابد أن تكون قد استوردت من العراق . بينما نجد في أطلال المسمطاط قطعاً أخرى ذات بريق معدني أكثرها ذو لون واحد وتمتاز بطبيعتها التي تميل إلى الاحمرار، وبميناها الرقيقة . وأما زخرفتها فأخوذة عن زخارف القطع الواردة من العراق^(٢).

"Unter den Tausenden von Lüster-Scherben, die in den Schutthügeln von Alt-Cairo zutage kamen, sondert sich der Samarra-Typus ohne Weiteres ab, wenigstens für den, der für keramische Eigenart überhaupt Verständnis besitzt. Es gibt keine nachweislich ägyptische Ware, die auch nur annähernd denselben Ton und dieselben Glasuren zeigt, so dass auch hier Import vorliegen muss. Aber die Situation ist insofern von der in Persien verschieden, als hier sogleich eine heimische Fabrikation einsetzt, die die landfremde Fayence bald verdrängt. Wir begegnen unter den einwandfrei ägyptischen, stets einfarbig lustrierten Fragmenten die einen rotlichen Scherben und an den Aussenseiten der Gefässe eine auffallend dünn gestrichene Glasur zeigen, solchen, die in ihren Motiven unzweifelhaft der importierten Gattung nachgeahmt und allerfrühestens in IX Jahrh. entstanden sind."

(١) راجع : KÜHNEL : Die Abbasiden Lusterfayencen في مجلد Ars Islamica ، ص ١٠٢ ، و Hobson : ibid ، ص ٢

(٢) أطر : KÜHNEL : ibid ، ص ١٥٠ - ١٥١ ، وراجع : KÜHNEL : Islamische Kleinkunst ، ص ٧٨ ، و Dimand : Handbook ، ص ١٥٢ وما بعدها .

وأكبر الظن أن الفضل في نقل هذه الصناعة من العراق الى مصر راجع الى ابن طولون . وليس بعيدا أن يكون قد أتى معه من العراق بمخادج من الخزف العراقي ، أو بصناع عملوا على إحياء صناعتهم في مصر .

على أن هناك فريقا من العلماء — وعلى رأسهم فنييه (VIGNIER) ، وبيزار (PÉZARD) ، وككلاب (KUCHLIN) يرغمون بلاد إيران . ولا سيما مدينة الري ، كانت موطن صناعة الخزف الاسلامية الأولى . وأن الخزف ذا البريق المعدني قد أخذه المصريون في العهد الطولوني عن إيران ، إما مباشرة أو عن طريق سامرا . وهم يرون كذلك أن هذا الخزف قد انتقل من العراق الى شمال أفريقيا وإلى الأندلس إما مباشرة، أو عن طريق مصر .

أما السبل الى انتقال هذه الصناعة الى الأنحاء المختلفة في الامبراطورية الاسلامية فقد كانت طرق التجارة ورحلات الصناع والفنانين .

ومهما يكن من شيء فإن الحجج التي يدلي بها الدكتور كونل لاثبات نشأة البريق المعدني (lustre) في اعرق أدمع من حجج غيره من العلماء . حتى أن كثيرين من مؤرخي الفنون الاسلامية يميلون في الوقت الحاضر الى لأخذ برأيه .

ويعتقد على بك بهجت والمسيو ماسول أنه بالرغم من أن أوجه الشبه كثيرة بين المنسوب الى سامرا وبين الخزف الطولوني، فإن هذا الأخير له

(١) راجع الملخص الذي نشره ككلاب KUCHLIN في "Revue d'Art et d'Archéologie" من ١٩٠٥ — ١٩٠٦ وكتاب الدكتور كونل في مجلة "Revue d'Art et d'Archéologie" من ١٩٠٦ — ١٩٠٧ .

(٢) أنظر : إشارة الأستاذ بريجز BRIGGS الى نقل الصناع بالأنصار الاسلامية المختلفة ، في كتابه "The Legacy of Islam" من ١٩٥٧ ، وراجع : كتاب البهجات في الفنون ، من ٢٦٤

(٣) قارن : DIAMOND: Handbook من ١٩٥٢

خصائصه، كما أن في رخارف الخزف العراقي شيئا من التكلف، وفي ألوانه تناسقا وتناسبا كبيرا بين الذهبي والأرجواني والبرونزي^(١).

ولا ريب في أن هذا يؤيد ما يذهب إليه كونل من أن الخزف العراقي كان يرد من سامرا ويقلد في مصر.

وليس خفيا ما يلاقه الباحثون من صعوبة في سبيل الوقوف على أمرار صناعة الخزف. وقد حاول على بك يهجت والمسيو ماسول أن يأتيا بمضمون ما يعرفانه من النصوص العربية في هذا الموضوع كمقدمة لأبحاثهما الخاصة في كتابهما سالف الذكر. على أن النصوص التي عثرا عليها كانت من الناحية الكيميائية الصناعية قليلة الأهمية. وقد علا ذلك بأن الأصل في تعلم المهن في الشرق إنما كانت التجارب فقط، وأن أسرار الصناعات لم تكن تدون بل كانت تنقل شفاهيا وعمليا، ومن ثم كانت ندرة النصوص وتشتتها.

ولكن حادثا جديدا في عالم البحث والتأليف يؤذن بتذليل كثير من الصعوبات التي تقف دون دراسة الخزف الاسلامي ونعني بهذا الحادث كشف الأستاذ الألماني ريتز (RITZ) مخطوطتين من كتاب أسسه بالمارسية في تبرير سنة ٧٠٠ هـ (١٣٠١ م) أبو القاسم عبد الله بن علي بن محمد أبي طاهر القاشاني، وسماه "جواهر العرايس وأطياب النفائس".

والكتاب المذكور قسيمان : يبحث الأول في الأجوار النفيسة والمعادن وخواص كل منها وقيمتها، ويبحث الثاني في العطور وتركيبها. ولكن ما يهمنا منه بنوع خاص إنما هي خاتمته التي تبحث في صناعة الخزف.

(١) راجع : La céramique musulmane de l'Égypte ، ص ٤٧

وزيد في أهمية هذه الخاتمة أن مؤلف الكتاب عالم من قاشان مركز صناعة الخزف في بلاد إيران ، وأنه كتبه في تبريز حيث ازدهرت هذه الصناعة ولا سيما في نفس العصر الذي صنف فيه الكتاب .

وقد فطر الى فائدة الخاتمة المذكورة أربعة من العلماء الألمان المشتغلين بدراسة الفن الاسلامي فطبعوها وترجموها الى الألمانية ، وعلقوا على نصوصها في منشورات القسم التركي من المعهد الألماني للأبحاث في سنة ١٩٣٥^(١) .

نعود بعد هذا الى الخزف الطولوني فنذكر أن على بك بهجت والمسيو ماسول يظنان أن في القطع التي يحسبها طولونية أمانة (مركبة) تميزها . ويتلخص في دوائر ثلاث ذات مركز واحد ، في الدائرة الداخلية خطوط لولبية وبقع صغيرة مثلثة الشكل ، بينا الدائرة الوسطى مكونة من خط سميك ، والدائرة الخارجية من خط رفيع . وهذه الدوائر ذات المركز الواحد موزعة بطريقة نظامية زخرفية . وتمصلها أرضية تزينا خطوط صغيرة متوالية أو مقوسة قليلا وفيها بقع صغيرة مستديرة^(٢) .

ولكن في اعتقادنا أن في اعتبار هذه الزخرفة أمانة للخزف الطولوني شيئا من الغتور فإن هناك خزفا طولونيا ليست فيه هذه الزخرفة ، أو فيه زخارف أخرى ، أو فيه زخرفة كائنية ، فضلا عن أن على بك بهجت والمسيو ماسول

(١) راجع : H. RITTER, J. RUSKA, F. SARRE, R. WUNDERLICH : Orientalische Stein-
bücher und Persische Fayenkeramik (Istanbuler Mitteilungen Herausgegeben von
der Abteilung Istanbul des Archaeologischen Institutes des Deutschen Reiches II ft 3)

(٢) أنظر : ALY BEY BANGAT ET F. MASSOUL : ibid : ص ٤٣

(٣) أنظر : M. PÉZARD : ibid : الورقة رقم ١٢٣ شكل ١

(٤) أنظر : PÉZARD : ibid : الورقة رقم ١٢٦ شكل ٢

لاحظنا ان هذه الخزارف التي يحسبناها إشارة للخزف الطولونى موجودة على صور قبطية بالمتحف المصرى^(١) .

أما رسوم الحيوانات على الخزف الطولونى فتقليدية جدا ، كما أن الرسوم الآدمية ليست إلا رسوما أولية تحدد بها بضعة خطوط ، والعيون فيها مستديرة أو لوزية الشكل بينما الألف يمثلها حطان عموديان متواريان ينتهيان بدائرة تمثل العم إن لم يكن هناك خط صغير يمثله ، والزعفرنة الناتية مكونة من أعصاب نخل وأوراق شجر مدببة .

وفى أكثر القطع الخزفية الطولونية خط يحيط بالزخارف الرئيسية فيكون منطقة ترين ما يخرج عنها بقع ثلاثية الشكل أو دوائر صغيرة فى وسط كل منها نقطة^(٢) .

وفى بعض القطع الطولونية زخارف تمثل أشخاصا لهم قبعات مدببة فارسية الأصل . وقد كتب الأستاذ پيرار (M. PEZARD) عن قطعة عليها إنسان يحمل علما .

وفى دار الآثار العربية صحنان من خزف ذى بريق معدنى قد يكونا استوردا من العراق أو صنعا فى العسقاط فى أواخر القرن التاسع الميلادى تقليدا لخزف العراقى فى سامرا . أما الصحن الأول ففيه زخارف هندسية صفراء وسمرراء ، وعلى أرضيته البيضاء النقط المعروفة فى زحرفة الخزف العراقى بسامرا . بينما

(١) تارن : رقم ١١٢٠ بالمتحف المصرى .

(٢) راجع : A. B. BANGAT ET F. MANSOUR : ibid : من ٤٢ — ٤٤

(٣) أنظر : PÉZARD : ibid : اللوحين رقم ١١٤ و ١١٧

(٤) أنظر : PÉZARD : اللوحة رقم ١١٤

(٥) تارن : SARRE : Die Keramik von Samarra : من اللوحة ١٤ الى ١٦

تمثل زخارف الصحن الثانى قاربا صغيرا بأدواته ومقاذيقه وأعلامه ، وتحتيه رسوم ثلاث سمكات تجرى فى الماء (انظر اللوحين رقمى ٢٥ و ٢٦) .

هذا وقد كان فى مصر بطبيعة الحال الى جانب صناعة الخزف ذى البريق المعدنى صناعة الفخار غير المطلى على النحو الذى عرف على ضفاف النيل منذ قديم الزمان ، والذى لا يزال معروفا حتى اليوم .

ولن يفوتنا قبل أن نختم هذا الفصل أن نشير الى أن المسيو أولمير (OLMER) نسب الى العصر الطولونى ، فى كتابه عن شيايبك القللى بدار الآثار العربية ، نوعا منها أسماه مؤقتا الطراز الأول . ويشمل شيايبك فتحاتها تكون زخارف تشبه الزخارف الطولونية على الخشب^(١) .

(١) راجع : P. OLMER : Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, les Filtres de :

gargoulettes ، ص ٧

الفصل الرابع

التصوير

ليس هنا مجال الحديث عن الصور الحائطية في قصر عمرا أو في سامراء،
 فن البائين والقبابين الذين شيدوا بشرق الأردن في القرن لثامن ذلك الإيوان
 الذي يعرف باسم قصر عمرا - ينتخذه أحد الخلفاء الأمويين مقراً للهوى وراحته -
 كانوا سورين أثرت فيهم التقايد الصاعية والأساليب الفنية الميرطية التي
 كانت تسود في سوريا منذ زمن طويل، وإن كانوا من ناحية أخرى قد تأثروا
 ببعض عناصر الفن الاسلامي وبالوسط الشرقي الذي كانوا يعيشون فيه وسعوا
 الأساليب الفنية الساسانية التي كانت موجودة في هذا الوسط الشرقي .
 وكذلك الخلفاء العباسيون الذين نقشت لهم في قصورهم بسامراء في القرن
 التاسع الصور الحائطية البديعة التي لم يصل اليها منها لسوء الحظ إلا ما عثرت
 عليه المئنة الألمانية في حميراتها وكتب عنه الدكتور هرتزفيلد^(١)، نقول إن هؤلاء
 الخلفاء العباسيين استخدموا فنانين غير مسلمين، أو فنانين مسلمين أخذوا جل
 أسرار صناعتهم وثقافتهم الفنية عن إيران، وعن بلاد المسيحية الشرقية .
 وأكبر الفن أن فن تصوير الكتب وتذهيبها ظهر في العراق في خلال القرن
 التاسع الميلادي، ولكن شرح ذلك كله لا يدخل في دائرة هذا البحث^(٢) .

(١) راجع مقال AMBA في دائرة المعارف الاسلامية، ج ١ ص ٣٤١ - ٣٤٣ والفصل الذي عقده كروزول

CROSWELL الكلام عن قصر عمرا في كتابه Early Muslim Architecture ، ج ١

(٢) راجع : HERZFELD : Die Malereien von Samarra

(٣) راجع الفصل الأول من كتاب التصوير عند القوم للدكتور زكي محمد حسن .

وعلى كل حال فالرغم مما نراه فى المصادر الأدبية والتاريخية من إشارة الى كتب مصورة فى القرنين التاسع والعاشر ، فإن أقدم ما نعرفه من الصور المصغرة فى الكتب (miniature) يرجع الى آخر القرن الثانى عشر والنصف الأول من القرن الثالث عشر، وينسب الى مدرسة بغداد .

وقد ذهب الأستاذ ساكسيان الى أن صوراً فى مخطوط من كلية ودمنة بمكتبة يلدر باستنبول ترجع الى النصف الأول من القرن الثانى عشر، وتنسب الى مدرسة فى شرق إيران . ولكن أكثر مؤرخى الفن الاسلامى لا يقرونه على هذا رأى . بل يعتقدون أن الصور المذكورة لا يمكن إرجاعها الى ما قبل القرن الرابع عشر^(١) .

ومهما يكن من شيء فإن الصور المذكورة وتلك التى تنسب الى مدرسة بغداد مصدرها سورية أو العراق أو إيران . ومن ثم ظن القوم طويلاً أن فن التصوير لم يردم إلا فى تلك الأقاليم متأثراً بالتعاليم العنيفة التى أخذها العرب عن الماويين واليعاقبة والصيبين . وطلوها لا يفكرون فى مصر كهده لمدرسة من مدارس التصوير الاسلامى حتى كان لاكتشاف المشهور فى الفيوم . ذلك الاكتشاف الذى أثبت وجود صور مصغرة إسلامية ترجع الى آخر القرن التاسع . وإلى القرنين العاشر والحدى عشر . وهى محفوظة الآن فى المكتبة الأهلية بقمينا . وقد كتب عنها الأستاذ جروهمان (GROHMANN) وعلق عليها تعليقا عليها وافيا^(٢) .

(١) مع : SAKISIAN : La Miniature persane ، ص ٤ و ٥ و ٦ ،

(٢) راجع : BASIL GRAY : Persian Painting ، ص ٣٦

(٣) راجع : ARNOLD & GROHMANN : The Islamic Book ، ص ٣ و ٤ و ٥ ، FRIMMEL :

Zum Funde von El Fayum (Zeitschrift für Kunst, und Antiquitätensammler II
Leipzig 1885) ص ٢٤٢

ولكننا نودّ قبل أن نبدأ في درس هذه الصور أن نقول كلمة عما يسمونه تحريم التصوير في الاسلام . فقد زعم كثيرون من المستشرقين ومؤرخي الفنون الجميلة أن القرآن حرم رقم الصور وصناعة التماثيل . ولكن نظرة في لكتاب الكريم ، وفي كتب التفسير ، وفي أسباب النزول كافية لأن تثبت أن هذا الزعم باطل لا أساس له .

وبالرغم من أن الأستاذ أرنولد في كتابه عن التصوير في الاسلام عقد فصلا طويلا للحديث عن هذا الموضوع وأثبت بطلان ما يزعمه هؤلاء المستشرقون^(١) ، فإن فرنسا قديرا من علماء الآثار الاسلامية كتب في مؤلف حديث له أن القرآن لم يحرم إلا تصوير ما له ظل وبالحري عمل التماثيل^(٢) .

وقال فريق من المستشرقين إن تحريم التصوير في الاسلام إنما جاء في الحديث . وما كنا نعترض على هذا القول لولا أن أصحابه ذهبوا الى أن الشيعة لا تحترم هذا الحديث . ولذا ازدهرت صناعة التصوير في فارس حيث يسود المذهب الشيعي^(٣) . وهذا باطل لا أساس له ، فإت النحت والتصوير مكروهان عند علماء الشيعة كرههما عند أهل السنة ، وإن كان لشيعة لا يعترفون بما لدى السنيين من كتب الحديث ، فإن لهم كتباً خاصة تشمل ما يعترفون به من أحاديث النبي عليه السلام . وفيها ما يوجد في كتب أهل

(١) راجع : THOMAS ARNOLD: Painting in Islam ، ص ١ - ٤٠ ، والعمل الأول من كتاب

التصوير عند الفرس ، الدكتور زكي محمد حسن .

(٢) أطر : H. TERRASSE: L'art hispano-mauresque ، ص ٤٠٠ .

(٣) أنظر : E. KÜHNEL: Islamische Kleinkunst ، ص ٤٠ ، و G. LEHNERT: Illustrierte

Geschichte des Kunstgewerbes ، ج ٢ ، ص ٦٢٩ - ٦٣٠ ، و T. ARNOLD: ibid ، ص ١١ - ١٢

السنة من شئى عن تصويره. وينذار للصّورين بأنهم سوف يكلفون يوم القيامة أن ينفخوا فى صورهم الروح وليسوا بناتخين .

فالمسلمون من سنيين وشيعيين يجمعون على كراهية النحت وتصوير الأحياء لما فيهما من تقليد الخالق عز وجل ولما ورد فى الحديث من أن الملائكة لا تدخل بيتا فيه كلب ولا تصوير ، ومن أن أشد الناس عذابا عند الله يوم يوم القيامة لمصوّرون . ومن أن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم أحيوا ما خلقتم ... الخ .

ومهما يكن من شئ ، فإن كراهية التصوير ، تكن وقتنا على الاسلام . وهى فيه يمكن تفسيرها بنهى النبي صلى الله عليه وسلم عن نحت التمثيل وعمل الصور . رغبة منه فى أن يبعد أتباعه عن كل ما من شأنه أن يقربهم لعبادة الأوثان . نعود الآن الى الصور المصرية التى نشرها الأستاذ جروهمان .

وأقدم هذه الصور واحدة فى مخطوط بقى منه ورقتان ، اليمنى منهما فى وجهها آثار أربعة أسطر بالعربية وفى ظهرها آثار اثني عشر سطرًا ، بقيتها أربعة أسطر فى الورقة اليسرى ، ونحت هذه الأسطر الأربعة شجرة مرسومة بألوان حية ، وفيها فواكه قرمرية اللون ، وعلى جانبي الشجرة تين مدرجين يذكّران بالمارة الملوية فى جامع سامراء ، وبمنارة الجامع الطولونى .

وقد ذهب الأستاذ جروهمان استنادا الى نوع الكتابة فى هاتين الورقتين الى أن الصورة ترجع الى آخر القرن التاسع ، أو الى القرن العاشر الميلادى .

(١) أنظر : T. ARNOLD : ibid : ص ١٢ - ١٣

(٢) أنظر : CHARLES DIEHL : Manuel d'art byzantin : ج ١ ص ٣٦٠ وما بعدها ؛ و Bréhier :

SCHWARTZLOSS : Der Bilderstreit (Götha 1890) ؛ و La querelle des images (Paris 1904)

(٣) راجع ما كتبه الأستاذ محمد كرد علي فى الجزء الأول من كتابه الاسلام والحضارة العربية ، ص ١٠٥ - ١١٠

ولاحظ أيضا تركيبها الأولى وما في رسمها ولوانها من أساليب تدكرا أيضا بالفن المصرى القديم^(١).

ورأى فرميل (FRIMMEL) أن الصورة المذكورة ترجع الى القرن العاشر. ولكنا نظن أن فيها من خصائص الفن الطولونى ما يجعلنا نرجح أنها ترجع إلى آخر القرن التاسع.

وهناك وثيقة أخرى عليها مسحة طولونية أكثر وضوحا. وتتكون هذه الوثيقة من خمس قطع من الورق إذا جمعت صارت ورقة أبعادها ١٤ × ١٦ سنتيمترا. وظهر هذه الورقة عليه نص في أربعة عشر سطرا، بينا وجهها عليه نص آخر من ثلاثة أسطر وخمسة بينهما رسم سيده ذات شعر طويل، وأمامها رجل جاث على ركبتيه. وهذا النص جزء من الفصل السادس والأربعين من كتاب فى الحب والجماع، ويصف باختصار المطر الذى توضحه الصورة^(٢).

والأستاذ جروهمان يقارن تركيب هذه الصورة بالمعروف من التصوير القبطى والحبشى، ويظن أن راقم هذه الصورة كان لديه نموذج له علاقة بورق البردى المحفوظ الآن بمتحف تورين. والمشهور بما به من أبحاث فى موضوعى الحب والجماع ترجع الى الدولة الفرعونية الحديثة. وعلى كل حال فالتنا ملاحظ أن طريقة رسم الأشخاص فى هذه الصورة تشبه كثيرا الطريقة التى تراها على الخزف الطولونى.

(١) راجع : The Islamic Book ، ص ٢

(٢) راجع : Ibid الموقعة رقم ٢ ص ٤

(٣) راجع : Papyrus de Turin. Fac-similés par Roset de Turin et publiés par

W. PLEYDE de Leyde.

وقد نشر الأستاذ جروهمان صورة أخرى وجدت فى الأشمونين وهى الجزء الأيسر من ورقة من المحتمل أن تكون جزءا من كتاب نوادر وحكايات مصورة . وتظهر فى النصف الأيسر من الصحيفة صورة رجل ذى لحية كثة ، وفى النصف الأيمن زخرفتان يحدّهما خط مرسوم بالمسطرة . والزخرفة الأولى حلزونية تشبه كثيرا الزخرفة الموجودة على قطعة الخشب الطولونية المحفوظة بمنحف الموفر . والزخرفة الثانية من أشكال هندسية ونباتية تشبه الزخارف المرسومة على باطن أحد الأقواس فى الجامع الطولونى^(١) .

ونشر الأستاذ جروهمان بعض أوراق أخرى عليها زخارف عراقية وطولونية . ويمكن إرجاعها إلى آخر القرن التاسع أو أوائل القرن العاشر ، كما أن فى دار الآثار العربية أوراقا أخرى صغيرة قد يمكن إرجاع بعضها الى التاريخ المذكور . وفى مجموعة المسيو رالف هرارى بك صورة ليست لسوء الحظ فى حالة جيدة من الحفظ ، ولكن فى استطاعتنا أن نثين فيها صورة إنسان فى يده كأس نمر ، وبجانبه بعض أواني النبيذ ، وفى ملابسه زخارف بعضها عليه مسحة طولونية ظاهرة تتخلّى أيضا فى الزخارف الموحدة على أواني النبيذ مما يجعلنا نرجّح أن هذه الصورة ترجع الى آخر القرن التاسع . أو الى أول القرن العاشر الميلادى (انظر اللوحة رقم ٣٦) .

بقى علينا أن نشير الى أن الأستاذ جروهمان يرجع الى العصر الطولونى "جلد كتاب" من خشب الأرز عليه فسيفساء من العاج والعظم ، ومحفوظ الآن جزء منه بالقسم الاسلامى من متاحف برلين ، ويستند جروهمان فى رأيه

(١) راجع : ibid ، ص ٨

هذا الى الزخارف الموحدة على هذا اللوح الخشبي^(١) . ولكن في اعتقادنا أن هذه الزخارف ليس فيها أى مسحة طولونية ظاهرة ، ولذا نقضل أن نرجع هذه القطعة الى القرن العاشر . وهو رأى الهيئات الفنية في متحف برلين نفسه^(٢) .

ومهما يكن من شئ فأننا لانظن أن تلك القطعة من الخشب جلد كتاب كما ذكر الدكتور جروهمان ؛ بل نرجح أنها جزء من صندوق . وهى على كل حال تشبه قطعة بدار الآثار العربية عثر عليها بجهة عين الصيرة وعليها أيضا فسيفساء من العاج والعظم^(٣) .

(١) راجع : ibid ، ص ٢٢

(٢) راجع : SARRE · Buchkunst des Orients I, Islamische Bucheinbände ، ص ٢

ولوحة رقم ١

(٣) أطر : اللوحة رقم ٢٤ واللوحة رقم ٢٥

خاتمة

تكلّمنا في الفصول السابقة عن المنسوجات والخشب والخزف والتصوير .
ولا ريب أن في ميدان الفن الاسلامي المصري فروعاً أخرى ؛ ولكننا لا نستطيع
أن نطيل القول ؛ فان ما نعرفه عن فجر الفنون الاسلامية في وادي النيل
ليس فيه من الحقائق الملهوسة أكثر مما ذكرنا .

على أن صناعة المعادن كانت في مصر الفرعونية مزدهرة كل الازدهار .
ونسح القبط على منوال أسلافهم . وليس هناك ما يدعوا أن نعتقد أنهم
تركوا هذه الصناعة في لقرون الأولى بعد الفتح الاسلامي . ولكننا لسوء الحظ
لم يصل إلينا شيء من مصنوعاتهم المعدنية قبل ظهور طراز إسلامي تحت
في العصر الفاطمي .

وأما إيريقي البرونز الذي كشف في الحفريات الألمانية في أبي صير الملق ،
والمحفوظ الآن بدار الآثار العربية . فانه يرجع إلى لقرن السابع ولله ساساني
الصناعة والزخارف^(١) .

ولا ريب أن صناعة أخرى لقيت في العهد الطولوني رواجاً كبيراً . ونقصد
صناعة الأسلحة التي كانت لازمة للجند ، ولحرم الأمير ، والتي كانت المصانع
الحكومية تصنع جزءاً كبيراً منها بالرغم من وجود صناعة أهلية زاهرة .

(١) أنظر : BUTLER: Islamic Pottery ، ص ٢٩ ؛ ودليل المتحف القبطي لمصر بمسحكة باشا ،

ص ١٨٩

(٢) راجع : Wier: L'exposition persane de 1931 ، ص ٦٣ ؛ وDier: Die Kunst

der islamischen Völker ، ص ٢٠١ شكل ٢٧٨

وقصارى القول أننا إذا صدقنا المؤرخين العرب فإنه من الصعب أن لا نتصور تقدما كبيرا في صناعة المعادن في خلال العصر الطولوني ، فضلا عن أن دقة الصناعة وجمال المصنوعات في زمن الفاطميين يجعلنا نعتقد أنها كانت في ذلك الوقت ذات تقاليد ثابتة وماض مجيد .

أما النقود في مصر قبل العصر الطولوني فليس هناك شيء خاص يمكننا ذكره عنها . والمعروف أن الولاة كانوا يتخذون من الدراهم والداير ما يتخذه العاصمة في بلاد العرب . وقد كانت الدولة الإسلامية في أول أمرها تستعمل النقود الساسانية والبيزنطية . وظل الحال على هذا الموال حتى أوائل العصر الأموي حين بدأ الخلفاء في ضرب دنانير ذهبية إسلامية^(٢) .

وفي المتاحف والمجموعات الأثرية بعض قطع من النقود الطولونية . وفي الرسالة التي كتبها المقررى عن النقود أحاديث عن النقود الطولونية ، بعضها أقرب الى الخرافة منه الى الحقيقة التاريخية ، وعلى كل حال فهو يؤكد أن دنانير ابن طولون كانت من الصفاء بحيث استعملت خاصة للتذهيب^(٣) .

ولا نظن أن صناعة الزجاج أهملت في العصر الإسلامي ، فإنه فضلا عن عمل الأوران لرجحية والخواتم والأحتام التي كان يصنعها على الأواني لبيان

(١) أطرو: مادق "درهم" و "دينار" في دائرة المعارف الإسلامية ؛ و S. Lane-Poole: Catalogue of Oriental Coins in The British Museum ؛ و J. Strickel: Handbuch zur Morgen- und indischen Münzkunde ؛ و J. Karabacek: Ueber mohammedanische Vicariatsmünzen und Kupferdrachmen Wiener Num. Zeitschr. ١٨٦٩ ؛ (٢) مع : MIGNON: Manuel ؛ ج ١ ص ٣٩٩ وما بعدها . (٣) راجع : E. T. Rogers: Coins of the Tulun Dynasty (Numism. Orient. IV) ؛ و Zaky M. Hassan: Les Tulunides ؛ و Lane-Poole: History ص ٢١٠ وما بعدها .

(٤) راجع : FLINDERS PETRIE: Glass Stamps & Weights (London 1926)

أحجامها المختلفة كان المصريون لا يرلون محتفظين بأكثر ما عرفه أجدادهم من أسرار صناعة الزجاج^(١) .

على أن الطاهر أن المركز الرئيسي لهذه الصناعة أصبح بعد الفتح العربي مدينة الفسطاط بعد أن كان قبله في الاسكندرية .

وقد عثرت دار الآثار العربية في حمرياتها بأطلال الفسطاط على قطع من الزجاج القديم سيأتي الكلام على أكثرها في الجزء الثاني من كتابها هذا لأن أقدمها يرجع الى العصر الفاطمي .

وقد حصل متحف اللوفر في العام الماضي على قينة عليها زخرفة طولوية ظاهرة تشبه كثيرا الزخارف الطولونية المحفورة على الخشب أو التي أشرنا إليها عند الكلام عن العمارة الطولونية وزخرفة المباني ، كما أن في دار الآثار العربية بعض قطع عليها مثل هذه الزخارف الطولوية الظاهرة (أنظر النوحة رقم ٣٧) .

وكذلك في متحف المتروبوليتان بنيويورك قنيتان قديمتان وجدتا في سامرا^(٢) بين الزجاج الكثير الذي ظهر في حفائر الدكتور ززه والدكتور هرتزفيلد^(٣) .



وهنا نصل الى نهاية المرحلة في كلامنا عن فجر الفنون الاسلامية في مصر وعن تطورها حتى نهاية العصر الطولوني . وقد رأينا أن رجال الفنون والصناعات في القرنين الأول والثاني بعد الهجرة كانوا من المصريين الوطنيين سواء في ذلك

(١) راجع : BUTLER : ibid ، ص ٢٤ وما بعدها ، و MIGNON : Manuel ، ص ٢٧ وما بعدها .

(٢) أنظر : DIMAND : Handbook ، ص ١٨٥ .

(٣) راجع : LAMM : Das Glas von Samarra .

من اعتنق منهم الاسلام ومن ثبت على المسيحية^{١١} . وقد واصلوا جميعا السير على تقاليد الفن المصرى التى كانت قد تطورت على ممر العصور حتى أصبحت فى العصر القبطى مزيجا أثرت فيه الفنون البيزنطية والساسانية وغيره أثرا كبيرا .

وكما عمل الوطنيون فى الحياة الاجتماعية على مسالمة العرب الفاتحين وإرضائهم ، فإن الصناع منهم ماثلوا أن بدأوا تنظورا منتظما ، كان أهم عوامله إرضاء المسلمين ، والتعجب اليهم ، وإنتاج ما يوافق ميولهم وتعاليم ديانتهم . وتأثر المصريون بالشعبيين الآخرين اللذين كان يتألف منهما العالم الإسلامى أى بالآيرانيين وبالترك . وأحد هذا التأثير فى الظهور شيئا فشيئا فى الحياة الاجتماعية ، وفى الفنون المختلفة على ضفاف النيل .

وكانت مصر فى العصر الطولونى متأثرة كل التأثير بالفن لعراقى فى مدينة سامرا التى كانت بدورها أكثر تأثرا بالفرس وبالترك من أى عاصمة إسلامية أخرى .

بيد أنه عند ما استولى الفاطميون على عرش مصر بعد ذلك بنحو ستين سنة (٩٦٩ م) . بدأ فى الظهور على ضفاف النيل فن إسلامى فيه جمال وفيه تقاليد مصرية وأساليب مختلفة ستكون موضوع دراستنا فى الجزء الثانى من هذا الكتاب .

(١) راجع : ما كتبه الآتة فاد برثم فى Cuswell : Early Muslim Architecture ص ١٦٤ - ١٦٥

وأظهر فى الكتاب نفسه (ص ٣٠) الإشارة الى طريقة ابن خلدون فى تأثر الفنون عند العرب .

المراجع

- كتاب البلدان لليعقوبي (الجزء السابع من المكتبة الجغرافية العربية . طبع
 • (De Goeje سنة ١٨٩٢)
- كتاب المكافاة لأحمد بن يوسف المعروف بابن الداية .
- (GIBB MEMORIAL SERIES طبع) الولاة والقضاة للكندي
- الاستصار بواسطة عقد الأمصار لابن دقاق (لم يظهر منه إلا الجزءان الرابع
 والخامس) .
- المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار للقريزي (طبع بولاق) .
- البحر الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة لأبي المحسن بن تغرى بردى (طبع
 دار الكتب المصرية) .
- حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة للسيوطي .
- الخطط التوفيقية لعلى باشا مبارك .
- حفريات القسطنطينية للرحوم على بك بهجت ومسيو ألبير جبريل (طبع
 دار الكتب المصرية) .
- تاريخ ووصف الجامع الطولوني للأستاذ محمود عكوش .
- الاسلام والحضارة العربية لمحمد كرد على .
- جامع سيدنا عمرو بن العاص للأستاذ يوسف أحمد .
- أحمد بن طولون للأستاذ يوسف أحمد .

- القاهرة لللازم الأول عبد الرحمن افندى زكى .
 فتح العرب لمصر تأليف بتلر وترجمه الأستاذ محمد فريد أبو حديد .
 بغسر الاسلام للأستاذ أحمد أمين .
 ضحى الاسلام للأستاذ أحمد أمين .
 تاريخ عمرو بن العاص للدكتور حسن ابراهيم حسن .
 دليل المتحف القبطى لمرفص سمكة باشا .
 المنسوجات الاسلامية للدكتور زكى محمد حسن (عدد ١٠٢ من مجلة الرسالة بتاريخ ١٧ يونيه سنة ١٩٣٥) .
 أثر الفن الاسلامى فى فنون الغرب للدكتور زكى محمد حسن (عدد ٩٣ من مجلة الرسالة بتاريخ ١٥ أبريل سنة ١٩٣٥) .
 التصوير عند الفرس للدكتور زكى محمد حسن (يظهر قريباً) .
 بيان تاريخى عن جامع ابن طولون للأستاذ محمود أحمد .
 انتشار الخط العربى لعبد الفتاح عبادة .
 جامع عمرو بن العاص للأستاذ محمود أحمد (يظهر قريباً) .

AHLENSTIEL-ENGEL, ELISABETH: *Arabische Kunst*, Breslau 1923.

ALY BEY BAUGAT: *Les forêts en Egypte*, (Mem. Inst. Egypt, 1900).

— *Les manufactures d'étoffe en Egypte au Moyen Age*, (Bull. Inst. Egypt 6 Avril 1903.

— & GABRIEL: *La céramique musulmane de l'Egypte*, 1930.

ARNOLD, TH.: *Painting in Islam*, Oxford 1928.

— & GROHMANN, A.: *The Islamic Book*, London 1929.

DECKERT: *Beitrag zur Geschichte Ägyptens unter dem Islam*, Strassburg 1902-1904.

BELL, G. L.: *Palace and Mosque at Ukhaider*, Oxford 1914.

— *Amurath to Amurath*, London 1911.

- BENOIT, F. : *L'architecture, L'Orient médiéval et moderne*, Paris 1912.
- BOSCO, R. VELAZQUEZ : *Medina Aszakra y alamiriya*, Madrid 1912.
- BOURGON, J. : *Les Arts Arabes*, Paris 1873.
- BRIGGS, M. S. : *Muhammadian Architecture in Egypt and Palestine*, Oxford 1924.
- BUTLER : *Islamic Pottery*, London 1926.
- CASANOVA, P. : *Essai de reconstitution topographique de la ville d'al-Foustat ou Misr* (Mem. de l'Institut. Franç. d'Arch. Or. vol. XXXV).
- CORBETT BEY : *The Life and Works of Ahmad ibn Tulun*, Journal of the Royal Asiatic Society 1891.
- COSTE, P. : *Architecture Arabe ou Monuments du Caire*, Paris 1834.
- CRESWELL : *Early Muslim Architecture*, Oxford 1932.
- *A Brief Chronology of the Muhammadan Monuments of Egypt.*
Some New Types of Islamic Ornament (Burlington Magazine 1926).
- *The Evolution of the Minaret with Reference to Egypt* (Burlington Magazine 1926).
- DENISON ROSS : *The Art of Egypt through the Ages* edited by Sir Denison Ross, London 1931.
- DEVONSHIRE, MME. R. L. : *L'Egypte musulmane et les fondateurs de ses monuments*, Paris 1926.
- *Rambles in Cairo*, le Caire 1917.
- *Quatre-vingts mosquées et autres monuments musulmans du Caire*, le Caire 1925.
- DIEZ, E. : *Die Kunst der Islamischen völker*, Berlin 1917.
- DIMAND, M. S. : *A Handbook of Mohammedan and Decorative Arts* New York 1930.
- DOBREK, B. : *Arabic Art in Egypt*, Burlington Magazine 1920.
- DUSSAUD, R. : *Les Arabes en Syrie avant l'Islam*, Paris 1907.
- ENANI M. : *Beurteilung der Bilderfrage im Islam nach der Ansicht eines Muslim*, Berlin 1918.
- ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM, en cours de publication depuis 1908.
- FAGO, V. : *Arte Araba*, Roma 1909.
- FALKE, OTTO VON : *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1913.

- FLEMMING, E. : *Textile Kunst*.
- FLURY, S. : *Samarra und die Ornamentik von Ibn Tulun*, (der Islam 1913).
- FOUQUET, D. : *Contribution à l'étude de la céramique orientale*, le Caire 1900.
- FRANZ PASCHA : *Die Baukunst des Islam*, Darmstadt 1887.
- GABRIEL ROUSSEAU : *L'Art décoratif musulman*.
- GAYET, A. : *L'Art Arabe*, Paris.
- GLAZIER, R. : *Historic Textiles Fabrics*.
- GLUCK UND DIEZ : *Die Kunst des Islam*, Berlin 1925.
- HAUTECOEUR ET WIEF : *Les Mosquées du Caire*.
- HERZ BEY, MAX : *Catalogue raisonné des monuments exposés dans le Musée national de l'art arabe*.
- HERZFELD, E. : *Die Genesis der islamischen Kunst und das Mschatta Problem* (der Islam 1910).
- *Erst vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra*, Berlin, 1912.
- *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, Berlin 1923.
- *Die Malereien von Samarra*, Berlin 1927.
- HOBSON, R. : *A Guide to the Islamic pottery of the Near East*, British Museum 1932.
- KENDRICK, A. : *Catalogue of Muhammedan Textiles of the Medieval Period*, Victoria & Albert Museum 1924.
- KOCHLIN, R. : *La céramique musulmane de Suse au Musée du Louvre*, 1929.
- *A propos de la céramique de Samarra*, (Syria 1926).
- KUNNEL, ERNST : *Islamische Kleinkunst*, Berlin 1925.
- *Die Islamische Kunst*, Springer Handbuch der Kunstgeschichte Band VI, Leipzig 1929.
- *Minuturnmalerei im islamischen Orient*, Berlin 1922.
- *Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern in der islamischen Kunstabteilung und in der Stoffsammlung des Schlossmuseums*, Berlin 1927.
- *Kritische Bibliographie: Islamische Kunst 1914-1927* (der Islam, 1928).
- *Die Abbasiden Lusterfayencen* (Ars Islamica I, p. 149-159).

- KÜHNEL, ERNST : *Beiträge zur Kunst des Islam, Festschrift für Friedrich Sarre zur Vollendung seines 60 Lebensjahres (Jahrbuch der asiatischen Kunst, Band 2, 1925)* Herausgegeben von E. KÜHNEL.
- LAMM, J. : *Das Glas von Samarra*, Berlin 1928.
- LANE-POOLE, S. : *History of Egypt in the Middle Ages*, London 1925.
- *The Art of the Saracens in Egypt*, London 1886.
- *Cairo, Sketches on its History, Monuments, and Social Life*, London 1892.
- MARÇAIS, G. : *Manuel d'art musulman*, 2 vols., Paris 1926-27.
- *Les sciences à reflets métalliques de la grande mosquée de Kairouan*, 1929.
- MAHUEL, J. : *L'histoire d'Egypte*, Paris 1848.
- MARGOLIOUTH : *Cairo, Jerusalem & Damascus*, London 1907.
- MARTIN, P. : *The Miniature Painting & Painters of Persia, India and Turkey*, 2 vol. 1912.
- MASSIGNON, L. : *Les Méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam*, (Syria 1921).
- MICRON, G. : *Manuel d'art musulman*, 2 vols. Paris 1927.
- PAUTY, E. : *Cat. Gén. du Musée Arabe, Les bois sculptés*.
- PÉZARD, M. : *La céramique archaïque de l'Islam*, 2 vols. 1920.
- REUTHER, O. : *Ochender*, Leipzig, 1912.
- RICHMOND : *Moslem Architecture*, London 1920.
- RIVIÈRE, H. : *La céramique dans l'art musulman*, 2 vols. Paris 1914.
- SAKISIAN, A. : *La miniature persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris 1920.
- SALADIN, H. : *Manuel d'art musulman, l'architecture*, Paris 1907.
- SALMON, G. : *Etude sur la topographie du Caire (M. M. Inst. Fr. Arch. Or.)* vol. VII.
- SARRE, F. : *Die Keramik von Samarra*, Berlin 1925.
- SARRE UND HERZFELD : *Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet* Berlin 1911-1920.
- STRZYGOWSKI, J. : *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig 1917.
- *Die Bildende Kunst des Ostens*, Leipzig 1916.

- TARONI, Ugo : *L'Architettura e l'arte Musulmana in Egitto ed nella Palestina*, Torino 1922.
- VAN BERCHEM : *Corpus inscriptionum Arabicarum*, I^{re} partie, Egypte (Mém. Miss. Archéol. Fr. du Caire vol. XIX).
- WEILL, J.-D. : *Cat. Gén. du Musée Arabe, Les bois à épigraphes*.
- WIET, G. : *Précis de l'histoire d'Egypte*, tome II, le Caire 1932.
- *Album du Musée arabe du Caire*, 1930.
- *L'exposition persane de 1931*, le Caire 1933.
- Voir HAUTECOEUR ET WIET.
- *L'exposition d'art persan à Londres* (Syria 1932).
- ZAKY MOHAMED HASSAN : *Les Tulunides, étude de l'Egypte musulmane à la fin du IX^e siècle*, Paris 1933.

كشاف

(١)

- الإغريق : ٢٣
 إفريقية : ١٢
 إطاي : ٣٢
 آلشتيل النجل Ahlenstiel - Engle : ٤٠
 الأمين : ٨٧ ، ٨٦
 الأندلس : ١٢ ، ١٠٤
 أنطاكية : ٢٦
 أولمير Olmer : ١٠٨
 إرباب : ١٩ ، ٣٠ ، ٤٥ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١١٠ ، ١٠٩
 الأيوبونيون : ٧ ، ٩٩
 (ب)
 باكبك : ١٣ ، ١٤
 باتلر Butler : ١٠٩
 البربر : ٢٢ ، ٢٥ ، ٦٣
 بريجر Briggs : ٢٠ ، ٥٤ ، ١٠٤
 البصرة : ٢٠ ، ٢٦ ، ٢٧
 بغداد : ١٣ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٥٦ ، ١١٠ ، ١٠٣ ، ١٠٢
 بل G. L. Bell : ٢٧
 بلكوار : ٢٥
 بني أمية : ١١ ، ١٢ ، ١٠٩ ، ١١٧
 بني العباس : ١٢
 بني هاشم : ١٢
- ابن حلدون : ١١٩
 ابن دلقاق : ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٥٥
 ابن زولاق : ٥٥
 أبو دلف : ٣٩ (أنظر جامع أبي دلف)
 أبو السعود : ٣٣ ، ٦١
 أبو صير الملق : ١١٦
 أبو المحاسن : ٣٧
 الأتراك : ١٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ١١٩
 آتشكاه : ٤٨
 حميم : ٩٠
 زحشديبول : ٧
 حصر : ٤٤ ، ٦٣
 أردسل : ٥٢
 أرميب : ١٤
 أرنولد Sir Th. Arnold : ١١١
 استانبول : ١١٠
 الإسكندرية : ١٤ ، ٨٩ ، ١١٨
 آسيا الصغرى : ١٤
 أسيوط : ٩٠
 الأشمونين : ١١٤
 أشناس : ٢٤
 شور : ٢٠
 الأغالبة : ١٣ ، ٥٨ ، ٦٦

البينسا : ٨٩

بيبرس : ٢٢ ، ٢٣

بيت الذهب : ٥٩ ، ٩٥

بيزطة : ٢٠ ، ٨٤ ، ٨٨ ، ٩٠

بيليه : du Beylié : ٢٧

البيارستان : ٦٦ ، ٦٧

(ب)

البارثيون : ٣٠

بلرسن : Polersen : ٥١

بريس دافن : Prisse d'Avennes : ٧٧

بوتى : Panty : ٩٣

بيزار : Pézard : ١٠٤

(ت)

تاو : Tau : ٨٧

تبر : ١٠٥ ، ١٠٦

تركيا : ٩١

التصوير : ١٠٩ - ١١٥

تكرت : ٢٦

تلو : ٤٤

الطور : ٣٥ ، ٣٦

تنيس : ٨٩

تونس : ١٢ ، ٥٨

تيراس : Terrasse : ٤٢ ، ٤٤

(ج)

جامع أبي دلف : ٣٩ ، ٤١ ، ٤٦ ، ٥٣

الجامع الأموى : ٢٨

جامع بيجرس : ٤٣

جامع الحاكم : ٤٢

جامع سامرا : ٢٧ - ٤١

الجامع الطولوني : ٣٧ ، ٣٧ - ٥٤ ، ٥٥

جامع المسكر : ٣٥ - ٣٧ ، ٤٠

جامع عمرو : ٢٠ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٠

الجامع النبوي : ٢٨ ، ٣٥

جروهمان : Grohmann : ١١٠ ، ١١٢ - ١١٥

جزيرة البحرين : ٩٤

الجهفرية : ٢٥

جلوك : Glück : ٨١

الجوسق : ٢٥

جيش بن نهارويه : ١٥

(ح)

الحارث بن مسكين : ٤٠

الخصر : ٢٧

الحميرة : ٨١

(خ)

الخزف : ٢٧ ، ١٠٠ ، ١٠٨

الحشب : ٩١ ، ٩٦ ، ٩٩

الخط الكوفي : ٩٧ ، ٩٩

نهارويه : ١٤ ، ١٥ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٣ ، ٦٤

٧٢ ، ٨٦ ، ٩٥

خوزستان : ٣٣

(د)

دار الآثار العربية : ٧ ، ٢٠ ، ٦١ ، ٧٤ ، ٧٥

٨٦ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١٠٠ ، ١٠٧ ، ١٠٨

١٠٨ ، ١١٤ - ١١٨ ، ١١٦

دار الامارة : ٦٣ ٤ ٥٦

ديبق : ٩٠ ٤ ٨٩

دجلة : ٢٥

دوب سالم : ٦٥

الدرمون : ٥٩

دعاج : ٥٩

الغشا : ٨٩

دمشق : ٢٨

دمياط : ٨٩

ديار بكر : ٤٤

ديتر Diez : ٩٤ ٤ ٨١

دير السرياني : ٧٦ ٤ ٦٢

(ر)

الرقعة : ٤٤

الروضة : ٦٣ ٤ ٤٢

روما : ٩٠

الري : ١٠٤ ٤ ١٠٢ ٤ ٣٤

ريتر Ritter : ١٠٥

(ز)

الزجاج : ١١٨ ٤ ١١٧ ٤ ٢٧

زخارف : ٧٨ — ٦٨

زقه Surre : ١٠٢ ٤ ٢٩ ٤ ٢٧ ٤ ٢٣ ٤ ٢٢

الزنج : ٢٢ ٤ ١٤

الزهراء : ١٠٢ ٤ ٦٠

الزيادات : ٤٠ ٤ ٣٩

زنبق : ٦٠ ٤ ٥٩

الزيجورات : ٤٨

(س)

الساسانيون : ٦٢ ٤ ٤٨ ٤ ٣٤ ٤ ٣٠

ساكسيان Sakisian : ١١٠

سام بن نوح : ٢٥

سامزا : ٤٦ ٤ ٤٠ — ٣٨ ٤ ٣٤ ٤ ٢١ ٤ ١٣

٤٦ ٤ ٤٠ — ٣٨ ٤ ٣٤ ٤ ٢١ ٤ ١٣

١١٩ ٤ ١٠٩ ٤ ١٠٧ ٤ ١٠٢

سرزك de Sarzek : ٤٤

سعيد القاص : ٦٥ ٤ ٣٦

سلادان Suladin : ٤١ ٤ ٢٢

سلمون Salmon : ٢٢

سمويل بن موسى : ٨٦

السقبون : ١١١

السودان : ٩١

سورية : ١١٠ ٤ ٩١ ٤ ٤٤ ٤ ١٤

سوزا Suse : ١٠٢ ٤ ٤٤

السومريون : ٤٨

السيت les Scythes : ٣٢ ٤ ٣١ ٤ ٢٣

(ش)

الشام : ٤٤ ٤ ٣٠ ٤ ١٩

شترجيوفسكي Strzygowski : ٣٢ ٤ ٢٢

شطا : ٧٩

شيبان بن احمد بن طولون : ١٥

الشبيحة : ١١١ ٤ ٢٦

(ص)

صالح بن علي : ٥٧ ، ١٢

صفي الدين : ٣١

صفية : ٨٥

الصوالمية : ٥٨ - ٥٩

الصين : ١١٠ ، ٣١

(ط)

طاق كبرى : ٤٥

ضاح : ٤٩

(ع)

العاسية : ٥٨ ، ٥٦

عبدالله بن علي بن محمد أبي طاهر القاشاني : ١٠٥

عثمان بن عفان : ٢١

عروس : ٢٥

العزير باقة : ٥١

المسكر : ٦٦ ، ٥٧

عسكر سامرا : ٢٦

المسكوى : ٢٦

مككوش : ٣٧ ، ٢٢ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٦ ، ٤٩

علي بن أبي طالب : ١١

علي بك بهجت : ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦

عمر بن الخطاب : ٣٦

عمر بن عبد العزيز : ٥٢

عمرو بن العاص : ١١ ، ٢٠ ، ٥٦

عين أبي خلود : ٦٥

عين الصيرة : ١١٥

(ع)

العاسية : ٨١

(ف)

فارس : ٢٠ ، ٦٠

الفاطميون : ٦٧ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٩٨ ، ١١٧ ، ١١٩

الفراعنة : ٨٣

الفرما : ٨٩

فريميل Frimmel : ١١٣

القساط : ٣٤ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٩٢ ، ١٠٠ ، ١١٨

الفصل بن ربيع : ٨٦

الفضل بن صالح : ٥٧

فلوري Flury : ٢٢ ، ٦٩ ، ٧٤ - ٧٦ ، ٧٧ ، ٩٧ - ٩٩

فنا الاسكندرية : ٤٩

فون لوكوك von le Coq : ٢٢ ، ٢٣

الفيوم : ١١١

(ف)

فان برشم Mr. M. van Berchem : ٢٠ ، ٢٢

فان برشم Mlle. van Berchem : ١١٩

فنيه Vignier : ١٠٤

فيينا Vienna : ١١٠

فيوليه Viollet : ٢٥ ، ٢٧

فيت Wier : ٢٠ ، ٢٢ ، ٥٥ ، ٧٧

(ق)

قاشان : ١٠٦

قبة الصخرة : ٢٨ ، ٧٥

- القط : ٤٢ ٤ ٧٥ ٤ ٨٢ ٤ ٨٨ ٤ ٩٢ ٤ ١١٦
 كونيلى Künel : ٣١ ٤ ٣٩ ٤ ٤٩
 القرامطة : ١٥
 قزح - شربت : ٥٢
 قصر شمس : ٦٢
 قصر الطويلة : ٣٠
 كيتانى Caetani : ٢٨

(ل)

- لاجين : ٤٦ ٤ ٥٠ ٤ ٥٣ ٤ ٥٤ ٤ ٧٣
 لجنة حفظ الآثار العربية : ٤٩
 لحم : ٣٧
 ليفى بروفتسال Lévi-Provençal : ٩٩
 قصير عمرا : ٣٢ ٤ ٧٥ ٤ ١٠٩
 القصص : ٣٦ ٤ ٤٧ ٤ ٥٥
 لمطاع : ٥٦ ٤ ٦١
 ولاووب : ٧٣
 قلعة بى حماد : ١٠٢
 قاطر ابن طولون : ٥٥ ٤ ٦٤ ٤ ٦٧
 القسوط : ٤٢ ٤ ٤٥
 القيروان : ٦٦

(م)

- المادرائيون : ٦٥
 مارسيه Marcis : ٩٩
 ماسول Massoul : ١٠٠ ٤ ١٠٢ ٤ ١٠٤ ٤ ١٠٦
 المأمون : ٨٧
 المانويون : ١١٠
 متحف رلين : ٣٠ ٤ ٨٧ ٤ ٨٩ ٤ ١١٤ ٤ ١١٥
 متحف تورين : ١١٣
 متحف فيكتوريا وألبرت : ٨٦
 متحف اللوفر : ٩٤ ٤ ١١٤ ٤ ١١٨
 متحف ليبزج : ٨٩
 متحف المتروبوليتان : ٣٠ ٤ ١١٨
 متحف المصرى : ٩٢ ٤ ١٠٧
 المتوكل : ٢٤ ٤ ٢٥ ٤ ٣٣ ٤ ٤٨ ٤ ٨٧
 المجوس : ٤٩
 محراب : ٥١ ٤ ٥٤ ٤ ٩٢
 محمد بن أبى بكر : ١١

(ك)

- كريستى Christie : ٨١
 كريزول Creswell : ٢٠ ٤ ٢٢ ٤ ٢٨ ٤ ٤٦
 ١٠٩ ٤ ٧٣
 ككلان Kachilin : ١٠٤
 كلديا : ٢٠
 كلبلة ودمنة : ١١٠
 كلمكريات : ٨٧
 الكندى : ٣٧ ٤ ٥٥
 كوربت Corbett : ٢٠ ٤ ٢٢ ٤ ٩٦
 كوست Costes : ٤٠ ٤ ٧٧
 الكوفة : ٢٠ ٤ ٢٧
 الكوفى : ٩٧ ٤ ٩٨

- محمد بن داود : ٦٣
 محمد بن سليمان : ٥٥ ، ١٥
 محمد حسين هيكل : ٨١
 محمد كرد علي : ١١٢
 محمود أحمد : ٢٨ ، ٢٠
 مختار : ٣٣ ، ٢٥
 المديشة : ٢٠
 مدينة الزمراء : ١٠٢ ، ٦٠
 مرقس سمكة باشا : ١١٦ ، ٩٢ ، ٨٨ ، ٧٥
 مروان بن الحكم : ١١
 مروان بن محمد : ٨٦ ، ٥٦ ، ١٢
 مساجد المعسكرات : ٤٠ ، ٣٩
 المستعين : ٨٧ ، ٢٤
 مسامة بن مخلد : ٤٨
 المشتى Mshatta : ٧٥ ، ٧٢ ، ٦٨ ، ٣٠
 المعادن : ١١٧ ، ١١٦
 المعافر : ٣٨
 معاوية : ١١
 المعتر : ٢٤
 المعتصم : ٢٥ ، ٢٤ ، ١٣
 المعتضد : ٨٧ ، ٨٦ ، ١٥
 المعتمد : ٨٧ ، ٨٦ ، ٢٥ ، ٢٤ ، ١٥
 المشقوق : ٢٥
 المعهد الألماني للآثار : ١٠٦
 المغرب : ١٣
 المقرئى : ٥٣ ، ٤٩ ، ٤٧ ، ٣٧ ، ٣٥ ، ٥٣
 ١١٧ ، ٩٥ ، ٩١ ، ٧٢ ، ٥٥
- المقطع : ٣٥
 مقياس النيل : ٤٥ ، ٤٢
 محكة : ٢٠
 المكتفى : ٨٧ ، ١٥
 الممالك : ٨٩ ، ٢٣ ، ٢٢ ، ٧
 منارة : ١١٢ ، ٤٩ ، ٤٦ ، ٤٢
 المنصر : ٢٥ ، ٢٤
 المنصور : ١٠٣ ، ٢٦
 المهدي : ٨٧ ، ٢٤
 المهدي : ٢٦
 مورجان de Morgan : ٤٤
 موسى عبيد السلام : ٣٨
 موسى بن داود : ٦٣
 لموفق : ١٤
- (ن)
- ناصر محمد بن فلاح : ٥٣
 نابيب : ٧٦
 النسخ : ٨٣ - ٩
 نصيب : ٧٦
 نقود : ١١٧
- (ه)
- هارون الرشيد : ٨٧ ، ١٢
 هرون بن نهارويه : ٨٧ ، ١٥
 الهاروني : ٢٥
 هراري بك : ١١٤
 هرز باشا Herz : ٧٣ ، ٢٢

الوليد بن عبد الملك : ٥٢ ، ٦٦

هرزفيلد Herzfeld : ۲۲ ، ۲۷ ، ۲۹ ، ۳۳

(۷)

VA 6 VE 6 79 6 7A 6 71 6 7E

بافوت الحموی : ۳۴

الحمد : ٩٩ ٦ ٣٣

يعني الشبيه : ٧٤

هوٲٲڪر : Hauteceur ۷۷ ۶ ۲۲ ۶ ۳۰

V6 : 52

(9)

بشکر : ۳۶ ۴۸ ۴۴ ۵۷

الوائق : ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧

البعاقية : ١١٠

وادی النطرون : ٦٢ ٦٦

اليعقوبي : ٢٤ - ٢٦

٢٥ : ١٧٧٩

اليمين : A1

وعصيف قاطرميز : ۳۶

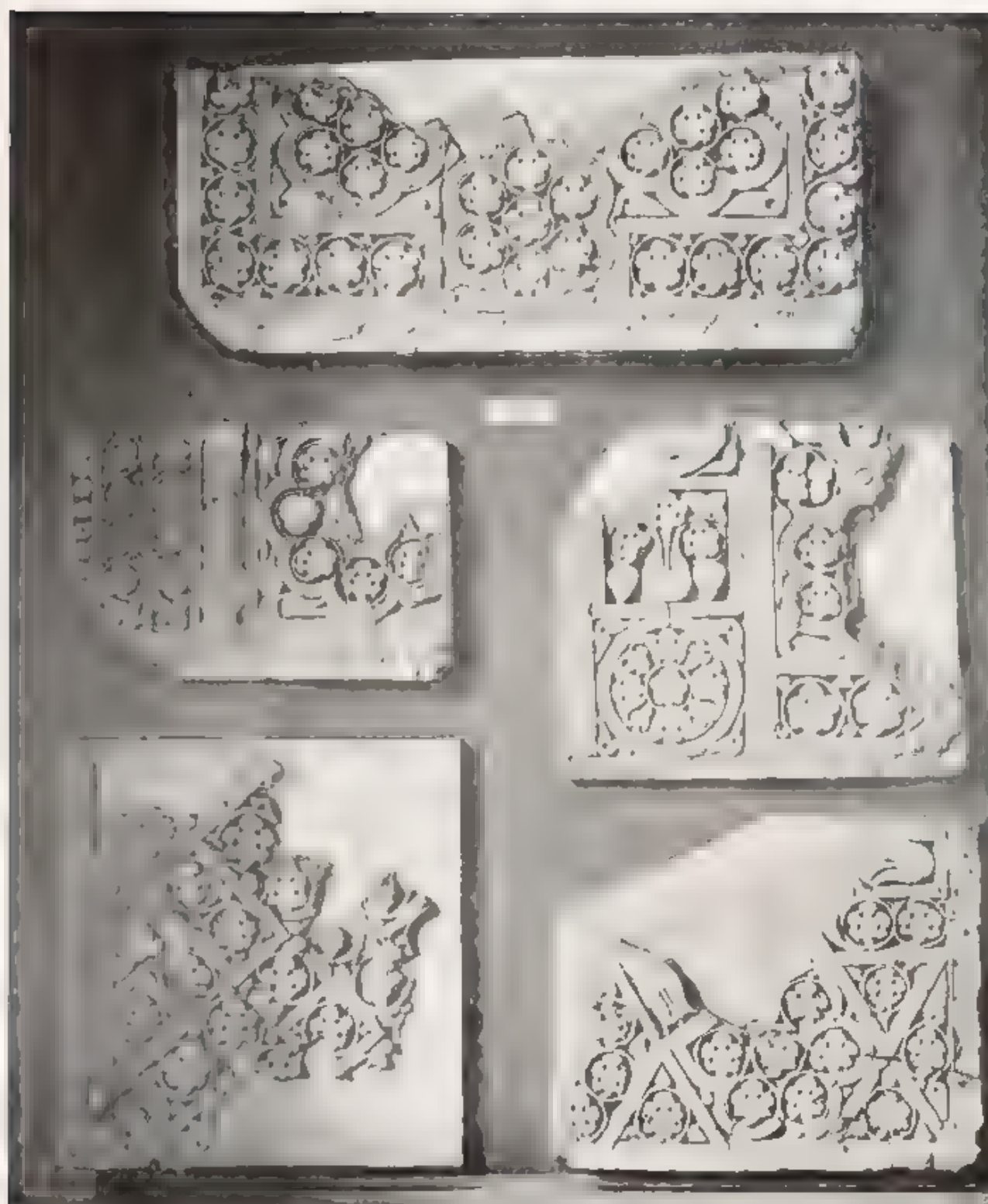
يوسف أحمد : ٢٠

الوقف : ٦٧

اللوحات



زخارف جصية من بيت ماساني في أم الرعاطور (متاحف برلين)
القرن السادس أو السابع الميلادي



زخارف جصية من مامرا (متاحف برلين)

طراز - ١ - A

القرن التاسع الميلادي



وحدات حبيبة من - مرآة - من حقه برلين

طراز - ب - B

لقرن التاسع الميلادي

| كاشيه من حقه برلين |



وحرف حصيه من - مرة (متحف رابن)

طبر - ح - ن

القرن التاسع الميلادي

[كليه متحف رابن]



زخارف حربية من معبد (متحف بيرس

د - د - د

الهيروغليفية الميسلادى

(اللوحة رقم ٩)



مصحف الجامع الأزهر في ورشة رواق منه
سنة ٨٧٩ هـ



منارة جامع طبرستان في مدينة تبريز
— ٨٦٩ هـ —

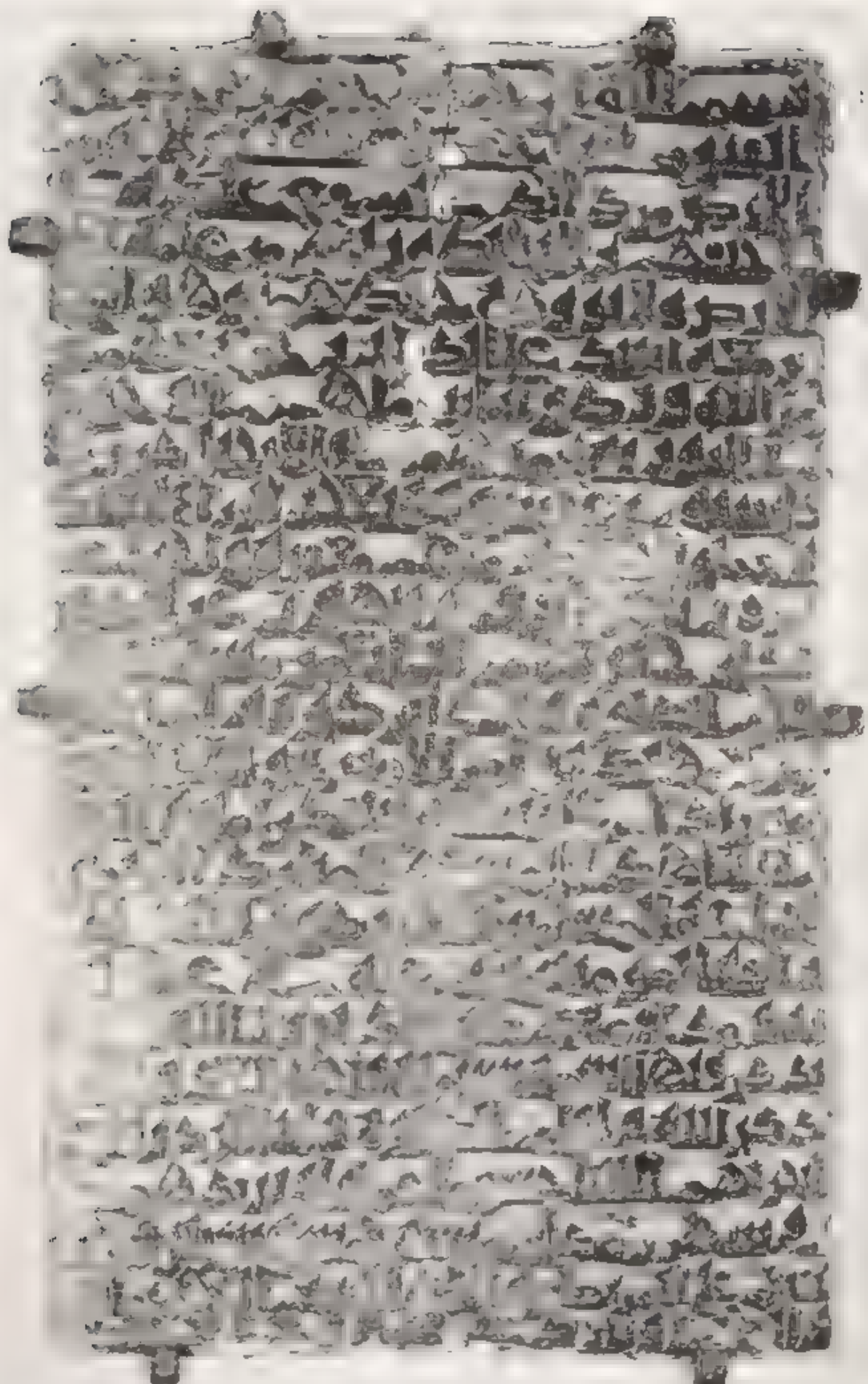


مظهر الإيثار وبعض البوائك بالمسجد الطولوني قبل عمل السقف الحالي
سنة ٨٧٩ ميلادية

[من مجموعة قبة الأنا والعرينة]



رأس الملك
سنة ٨٧٩ ميلادية



اللوحة التاريخية في الجامع الطولوني



محراب جامع قطروى



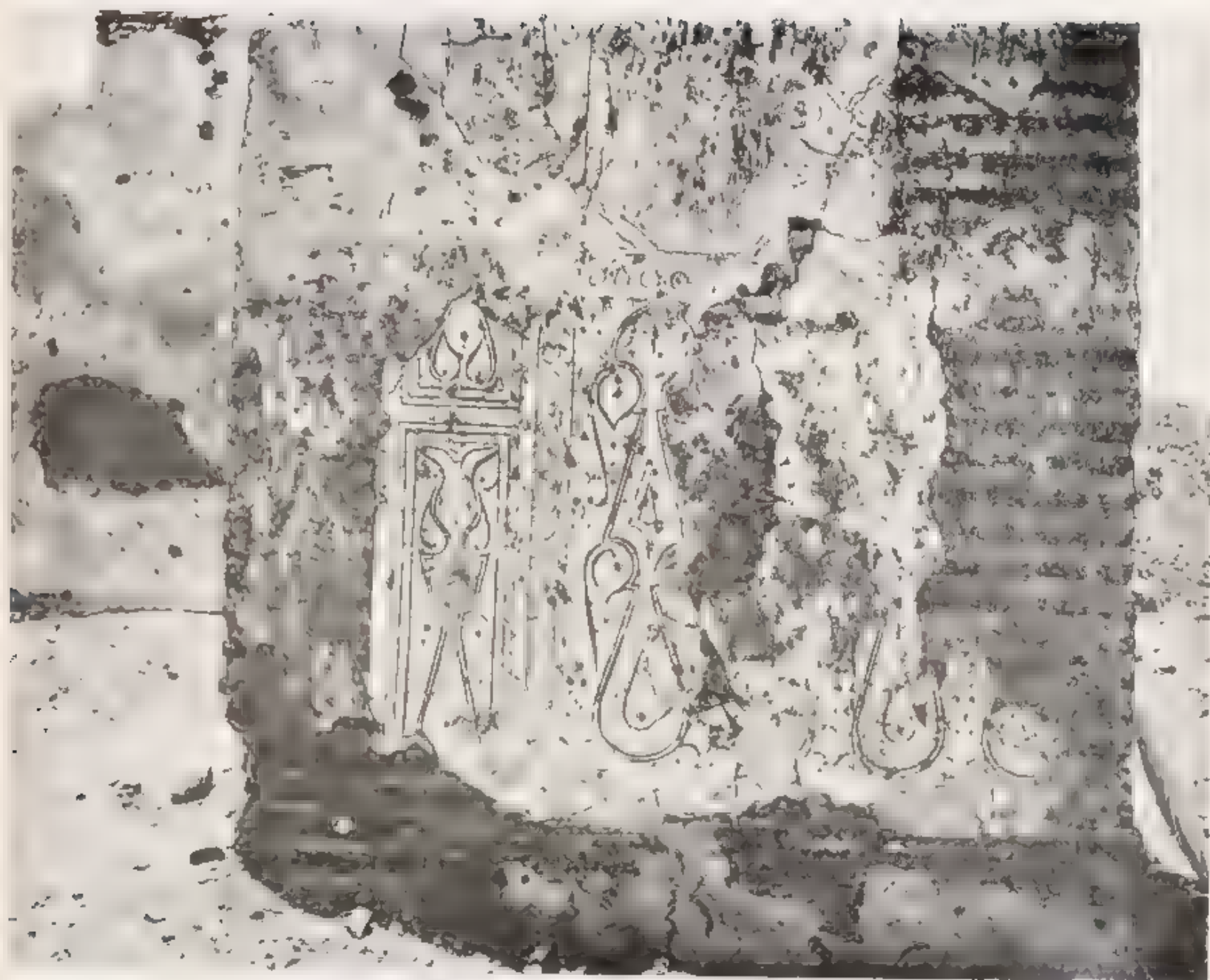
محراب الخيام في السلوى



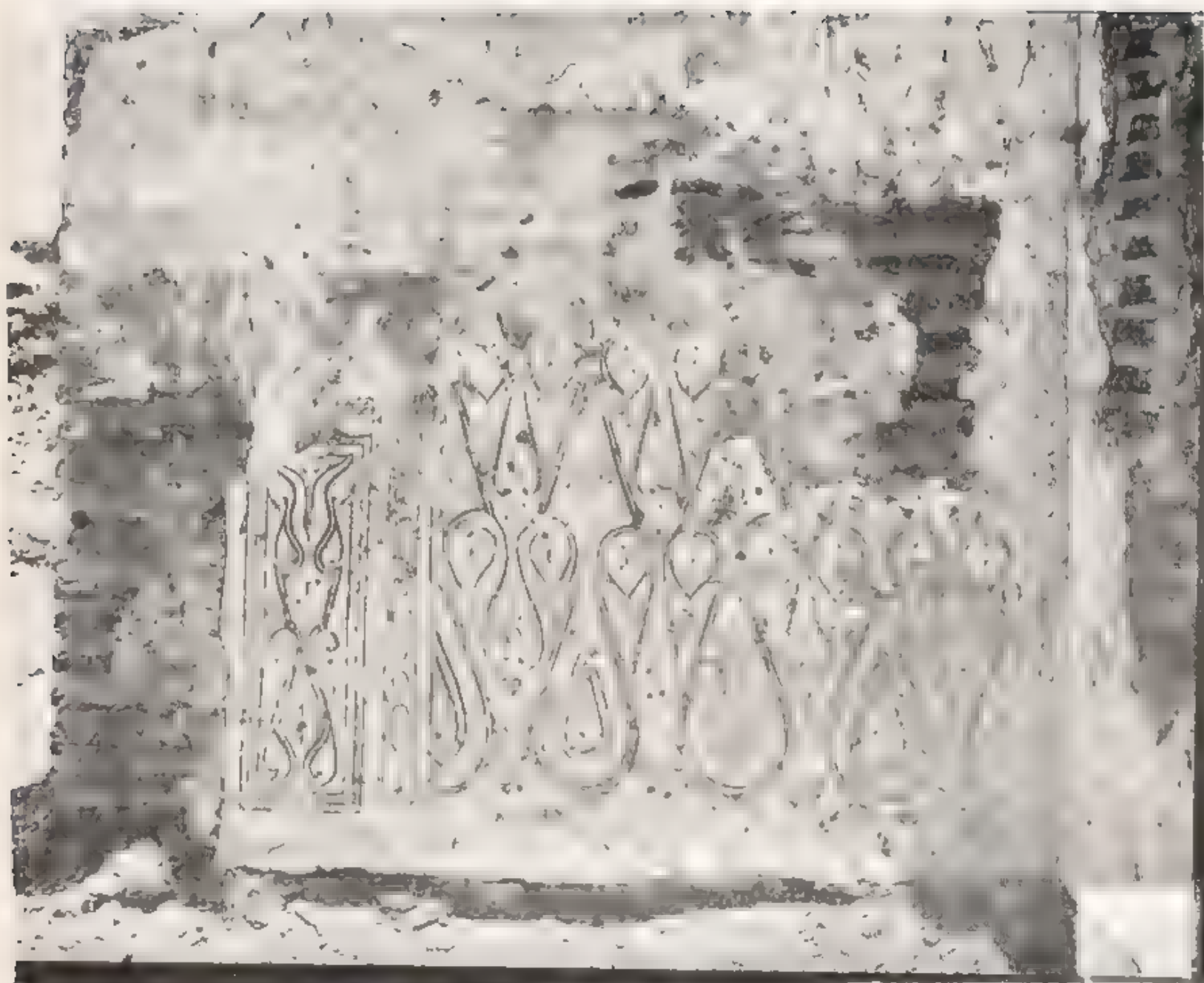
زخارف جصية في محراب من بيت طولوني (حفريات دار الآثار العربية ،
أواخر القرن التاسع الميلادي



زخارف جصية من بيت طوبوني (حفريات دار الآثار المصرية)
أواخر القرن التاسع الميلادي



زخارف جصية من بيت طولوني (حفريات دار الأناضول)
أواخر القرن التاسع الميلادي



زخارف حصنه من بيت طوبوى حتم - ر. ب. د. ر. م. ر. ب.
نوح القوس - مع ميلادى

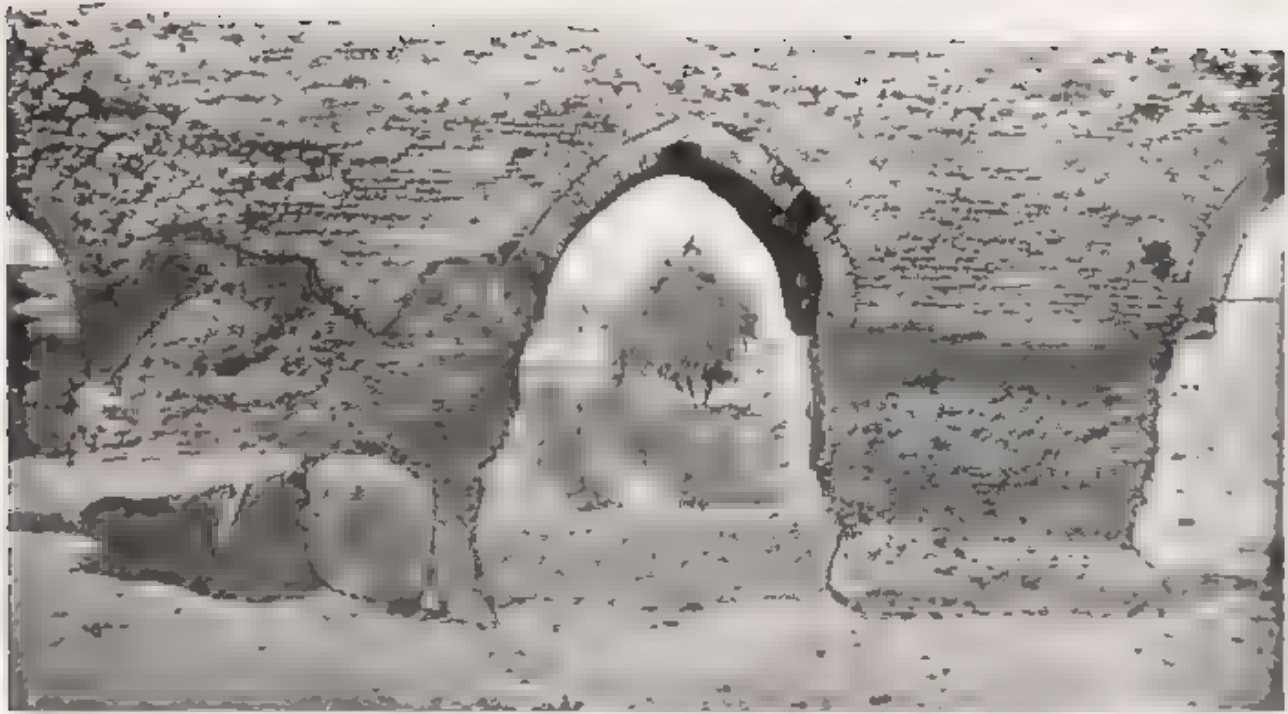


زحرة حمية من بواطن المقود في جامع الطولوي
سنة ٨٧٩ ميلادية

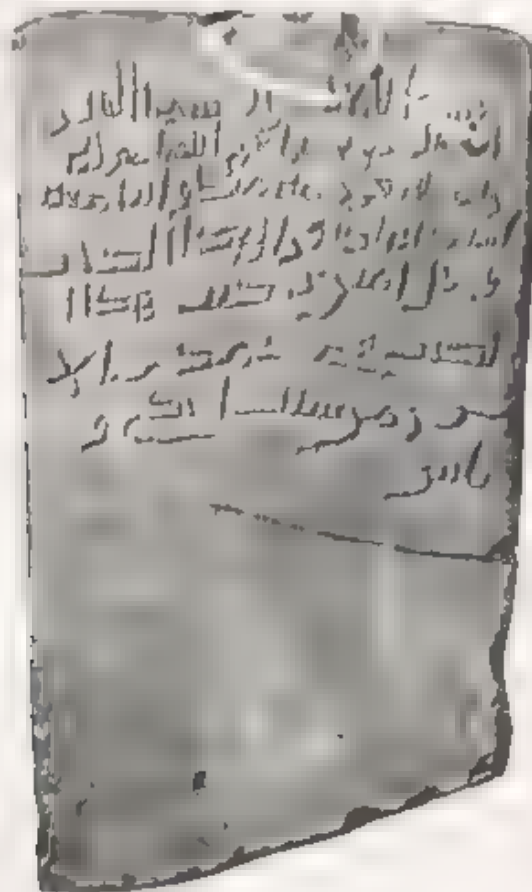


زحرة جصية من بواطن المقود بالجامع العسولوني

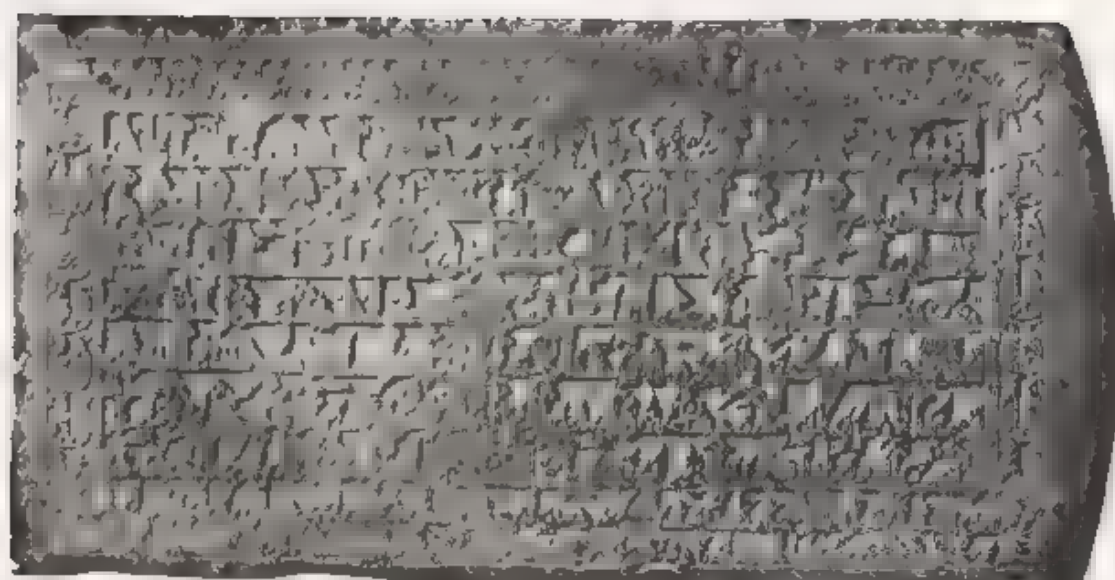
سنة ٨٧٩ ميلادية



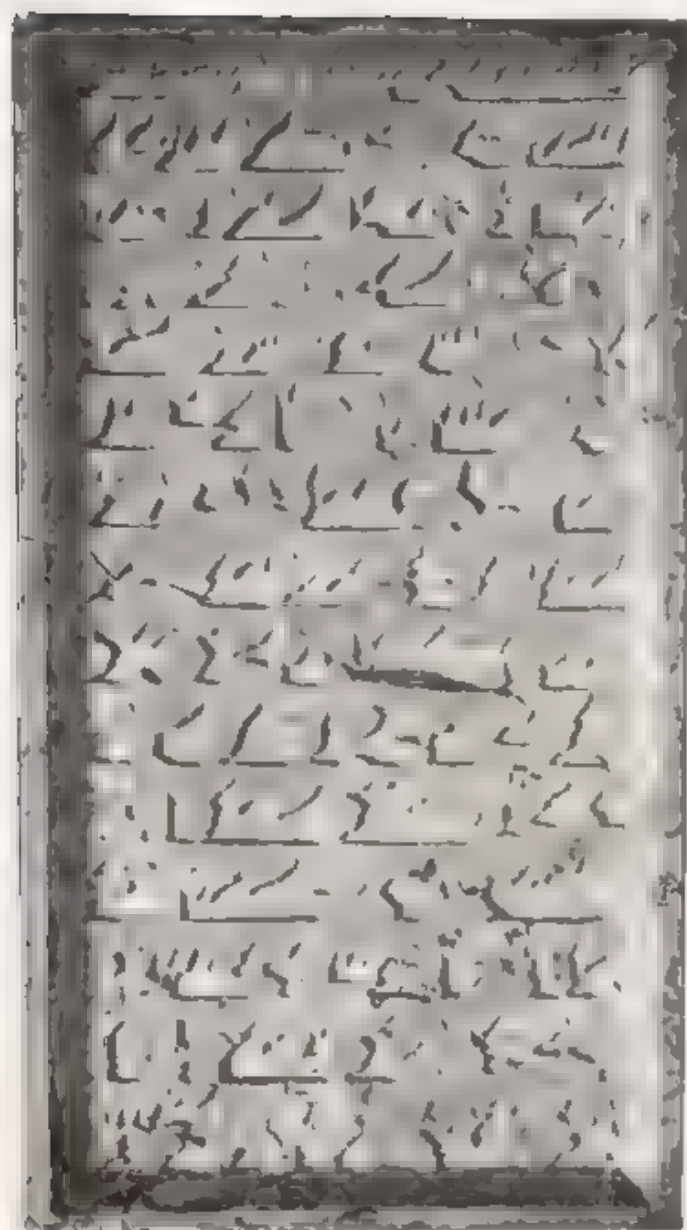
قبر من طوبوق



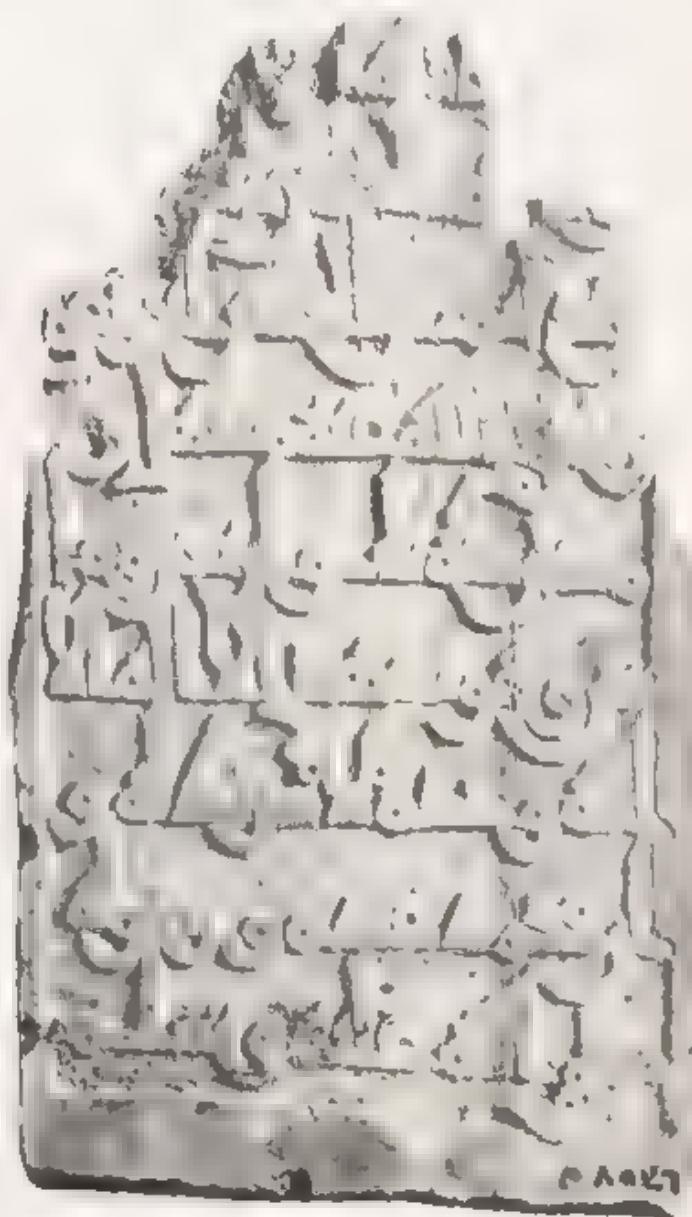
شاهد من حجر جيري مؤرخ سنة ٥٣١ (١١٤٢ م)



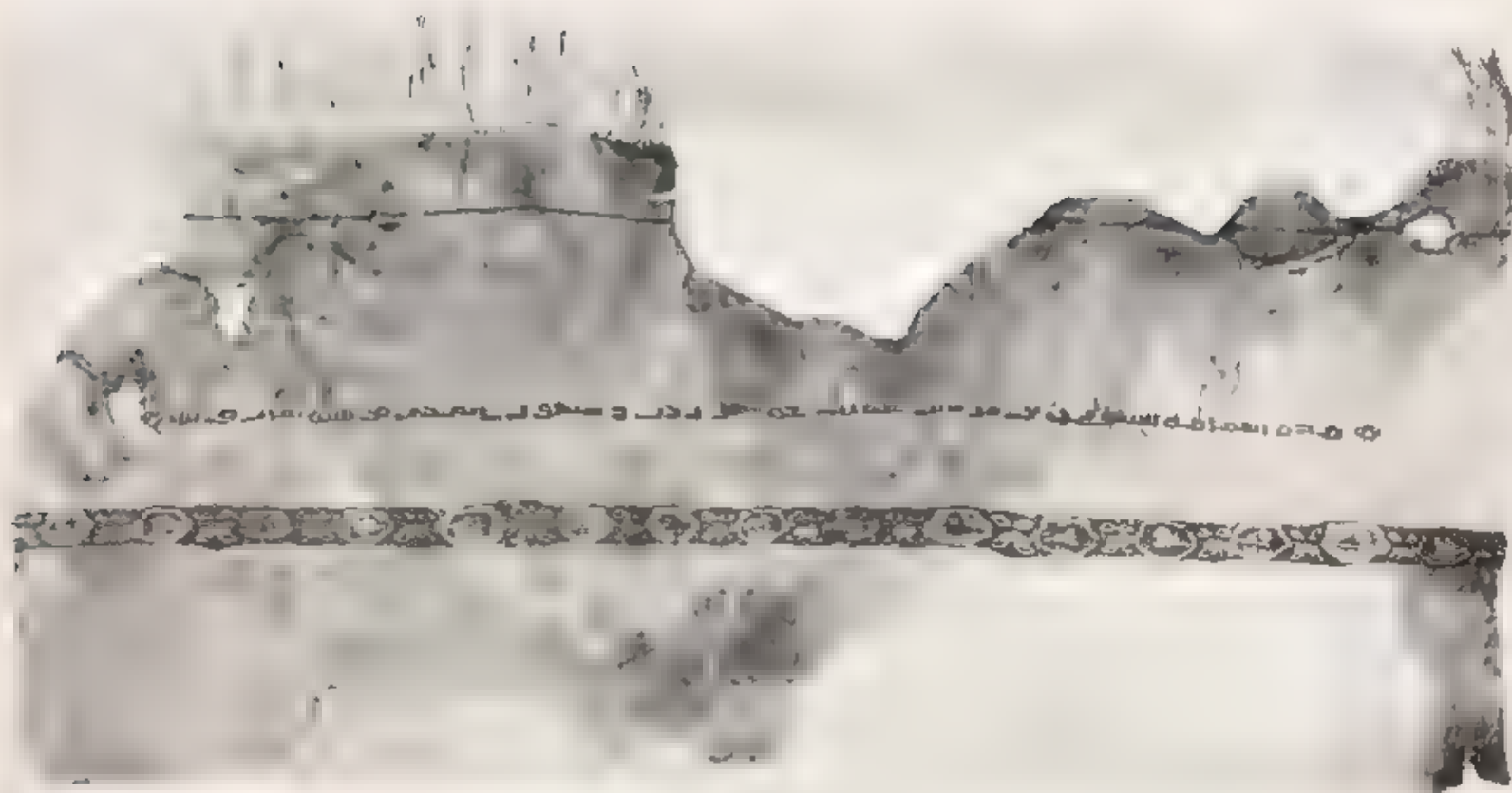
شاهد من رحاء مؤرخ سنة ٢٤٣ (٨٨٨ م) وحروفه ترميزها زخارف كثيرة
وعنه مصء مارت المصكى



شاهد من رحاء مؤرخ سنة ٢٤٣ (٨٥٧ م) كانه مشهوره من
صفح الحاج معنوت مالا ريبيل وهمايات حروفه مزخرفه



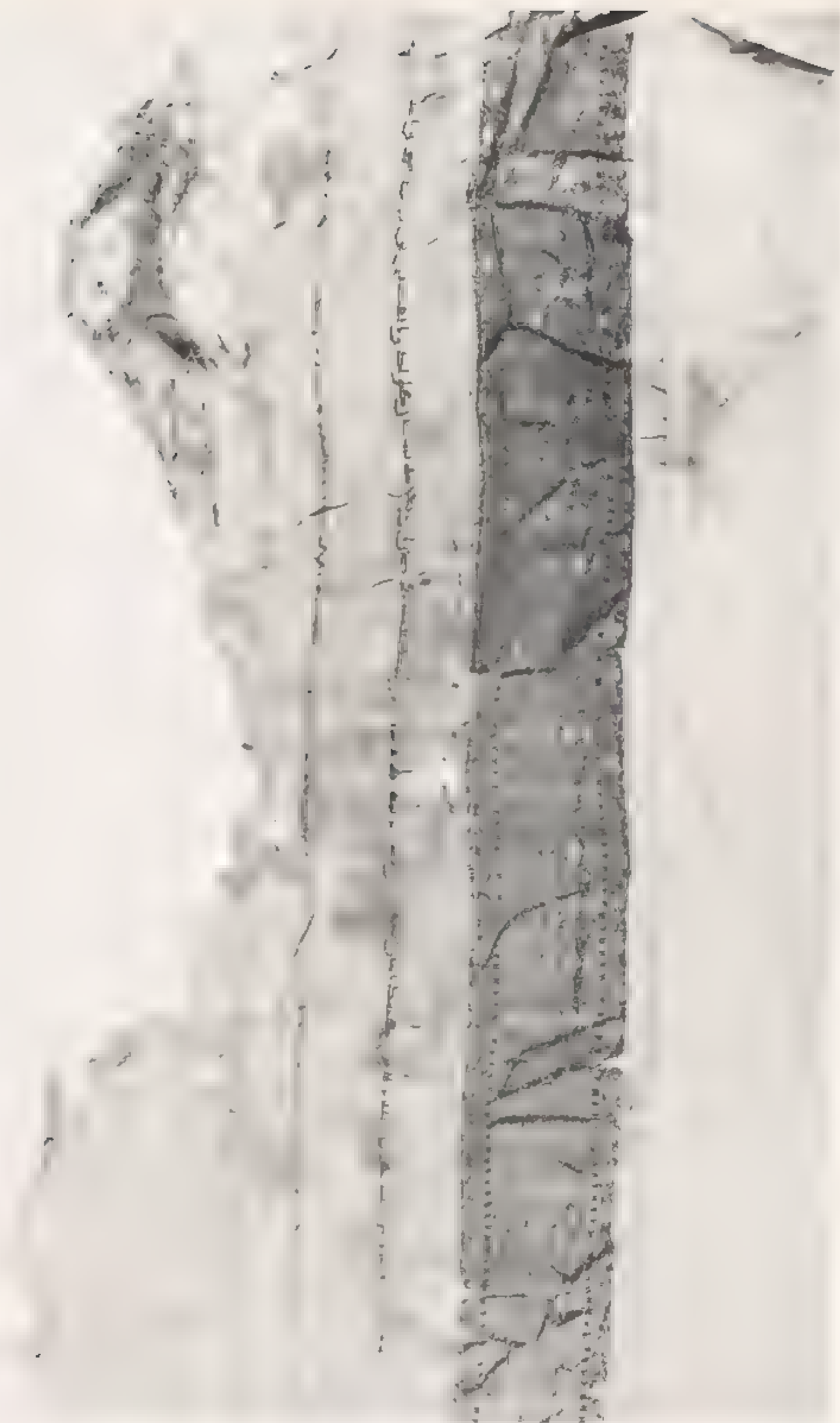
شاهد من رحاء مؤرخ سنة ٢٤٣ (٨٥٧ م) وخطه كولى كثير
نور وى حص حروفه رحاء



قطعة فباش من عممه باسم سكويل بن موسى مؤرخه سنة ٨٨ هجرية ١٠٧٧



قطعة فباش من كتاب أرجع بن مصر هـ ٥٥٥

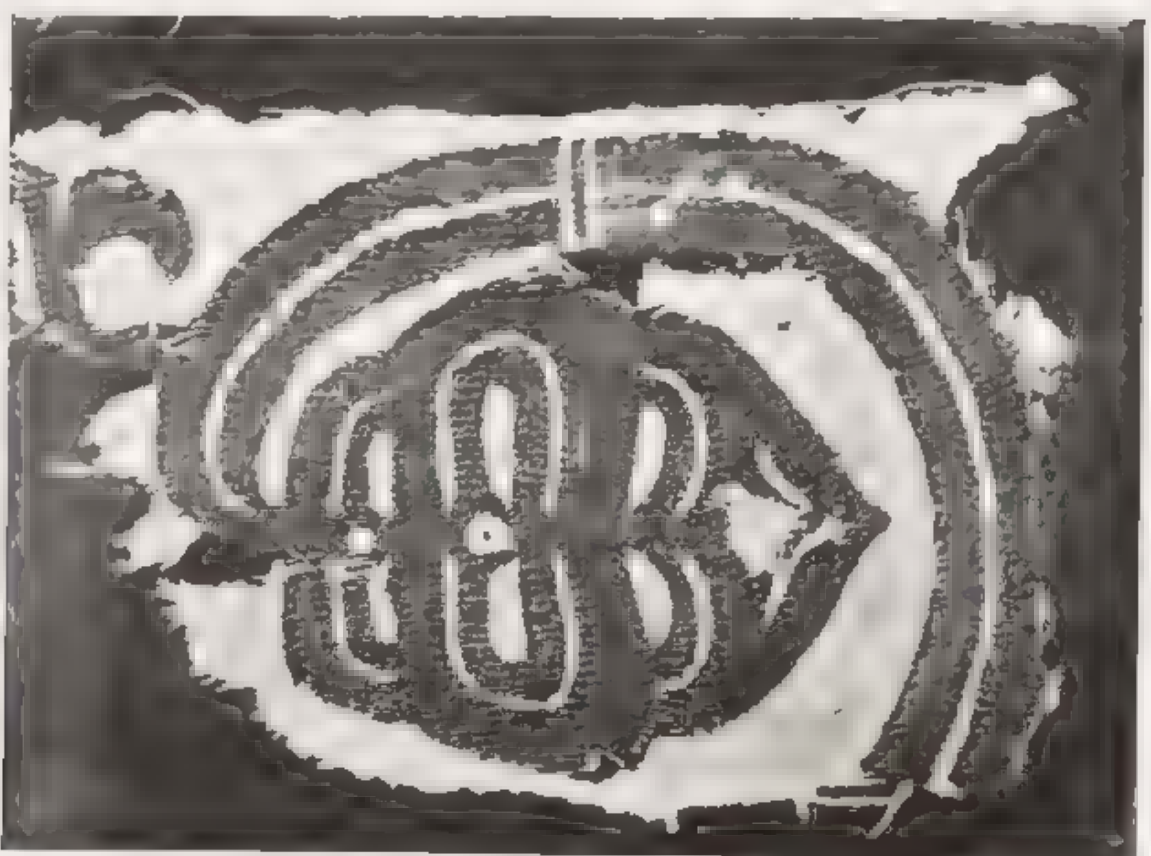


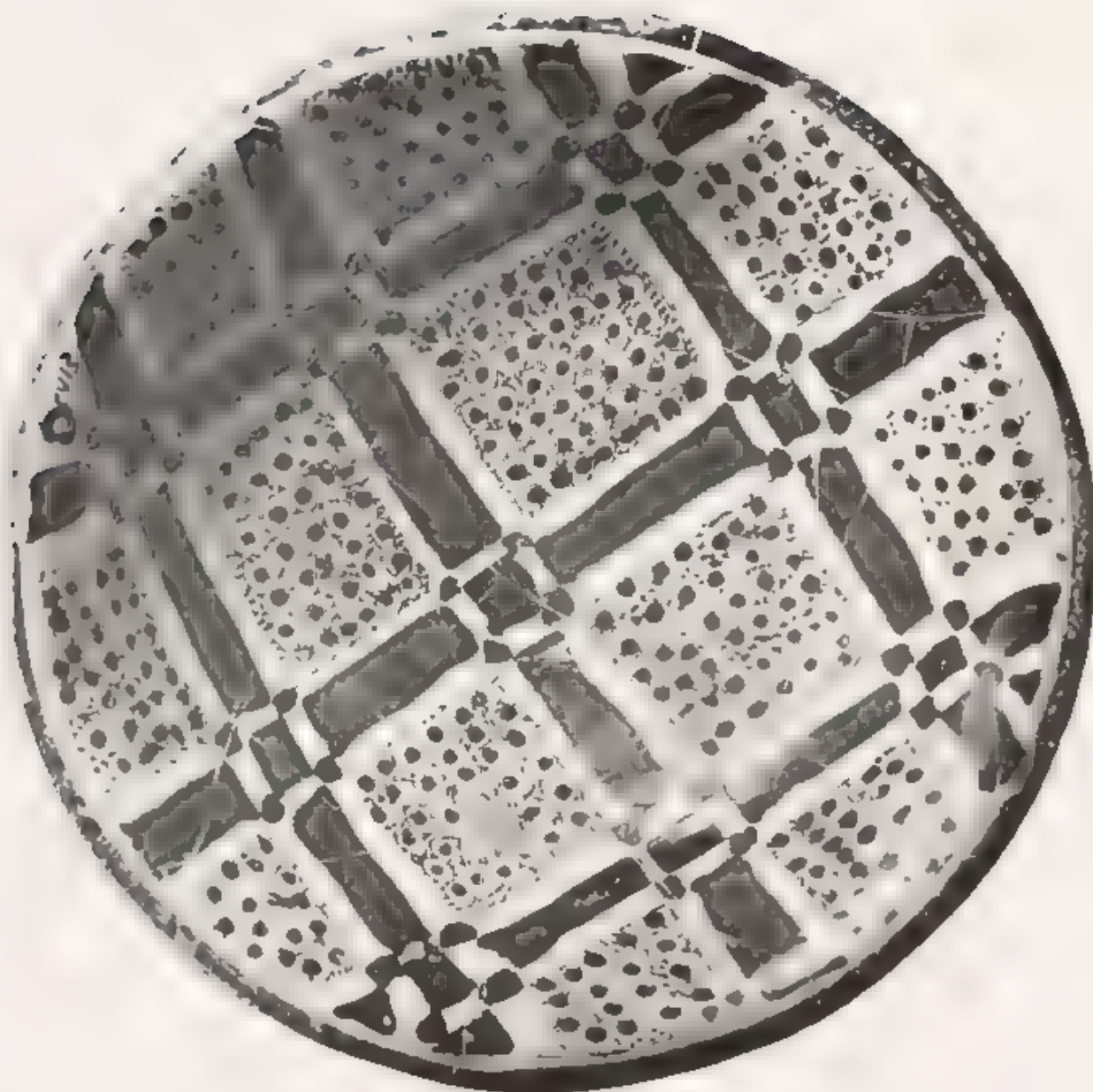
قطعة قماش باسم الأمير الخليفة العباسي (بشار الآثار المصرية)

سنة ٨٠٩ - ٨١٣ هـ



نصف قماش من أنماط رحمة في المتحف القبطي





صحن من حروف دایق معدنی در (آثار العربیه)
او حروف سبع ملادی



صحن من خزف ذي بريق معدني (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادي



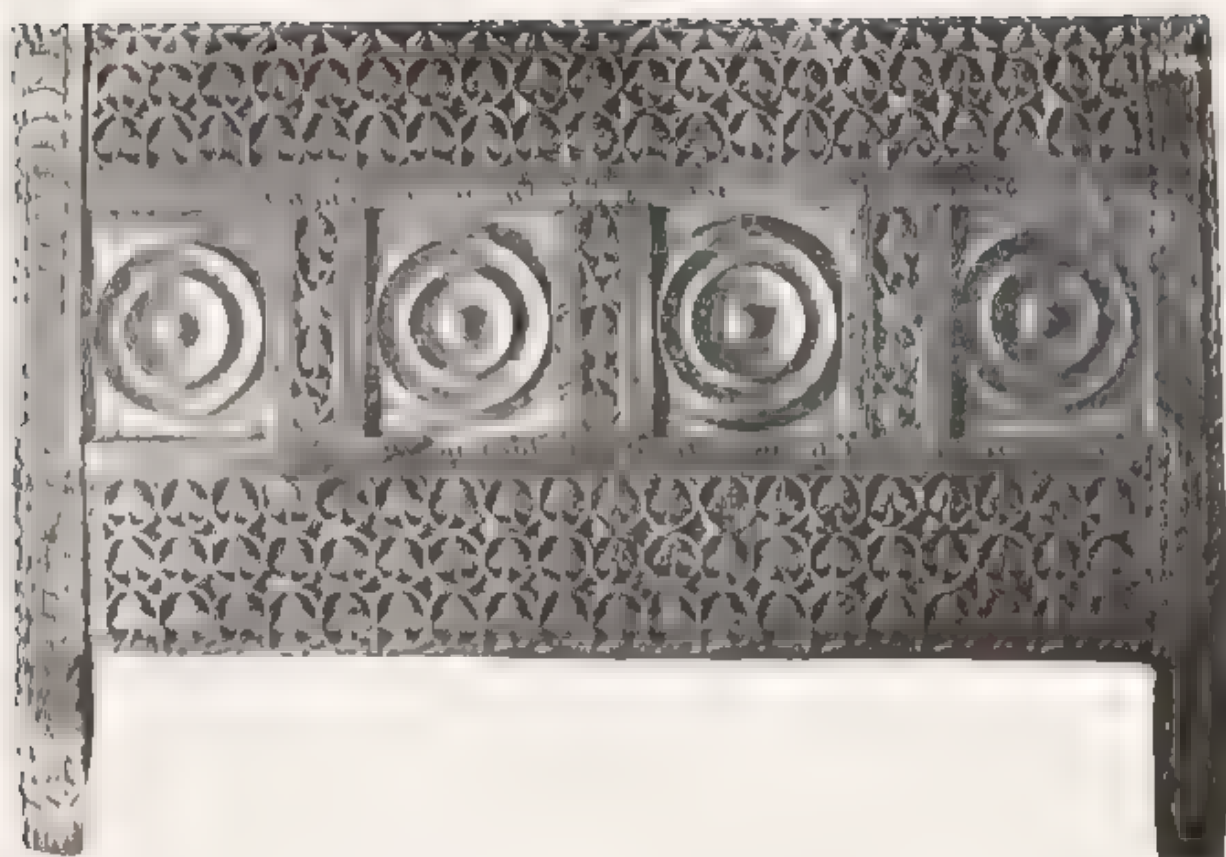
صفحة من حرف دي سرييق معدي
او حر قرون التاسع ميلادي



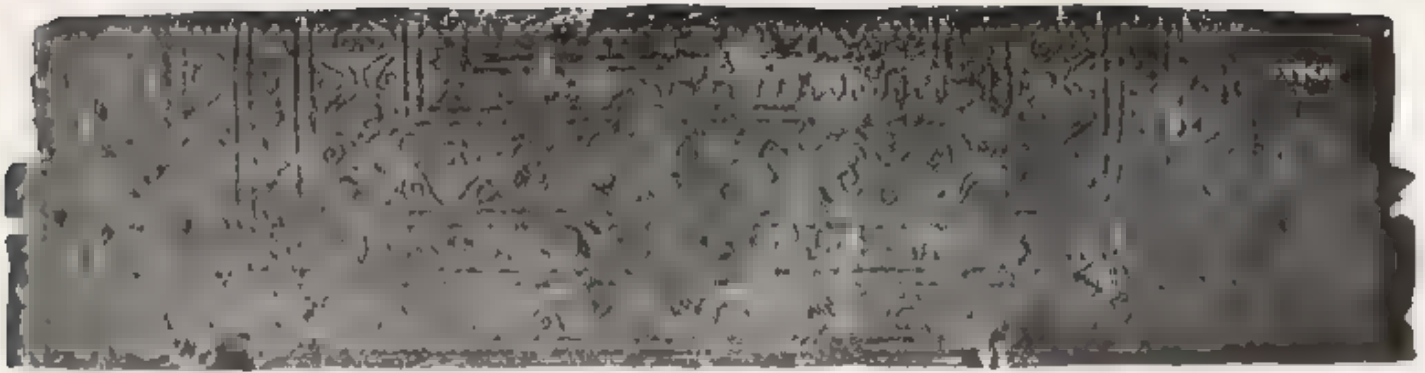
قطع من الحرف الصولوى (نادر لآثار العربية
أواخر القرن التاسع ميلادى



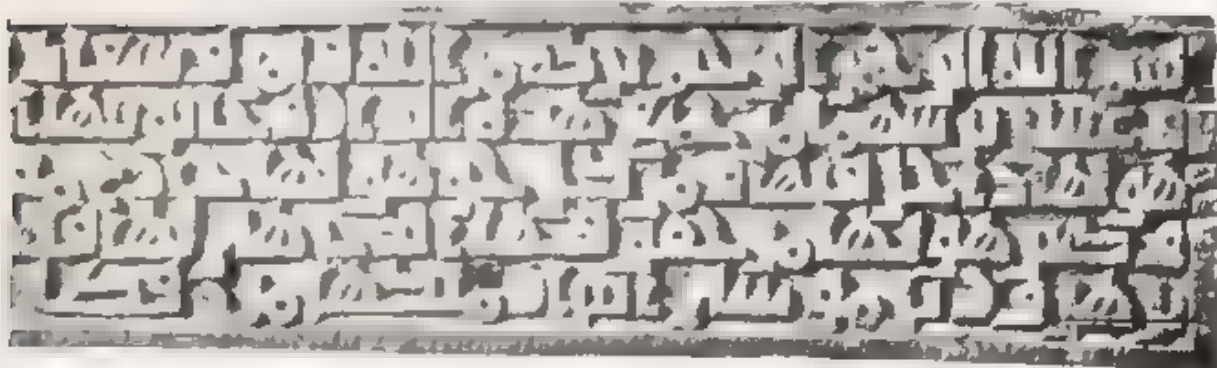
قطع من حصى الصوان
أو حصى سلع



جانب دیگر از تزیینات یا نقوش شمس میانی



قطعة خشب مصقوفة عليها وحروف من حشد
العصر التاسع لميلادي



قطعة من خشب عليها كتابات من العصر الطولوني



أخشاب طسولونية (بذار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادي



أحشب صوبية من آثار هرجسة
أوجر عرب عام ميلادي



أخشاب طولونية (بمتاحف برلين)
أواخر القرن التاسع الميلادي

[كلية متاحف برلين]





لوح خشب عليه زخارف من سيفساء من العماح والعصم (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع أو أوائل القرن العاشر الميلادي



صورة رجل في يده كأس (مجموعة المسيو دالف هراوى بك)
أواخر القرن التاسع أو القرن العاشر



قطع من زجاج عليها زخارف طولونية (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادي